



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Sammlung Götschen

Geschichte der alten
und mittelalterlichen
Musik

II

Das zweite christliche Jahrtausend
(von ca. 1000—1600)

von

Dr. A. Möhler

Mit zahlreichen Abbildungen
und Musikbeilagen

Sammlung

Kätschen

Mr

MUS 170.15 (2)

Se

—
G

—
C

—
lit

—
N

—
r

—
at

—
bi

Harvard College
Library



By Exchange

MUSIC LIBRARY

Of.

—
zig

in-
ge und
te der
men,
Be-
be-
ng
ar-
m
nn
che

Verzeichnis der bisher erschienenen
Bände am Schluß dieses Bandes.

Kleine Bibliothek zur Musik

aus der Sammlung Götschen.

Jedes Bändchen elegant in Leinwand gebunden 80 Pfennig.

Allgemeine Musiklehre von Stephan Krehl in Leipzig. Nr. 220.

Musikalische Akustik von Dr. Karl L. Schäfer, Dozent an der Universität Berlin. Mit 35 Abbildungen. Nr. 21.

Harmonielehre von A. Halm. Mit vielen Notenbeilagen. Nr. 120.

Musikalische Formenlehre (Kompositionslehre) von Stephan Krehl in Leipzig. Mit viel. Notenbeispiel. 2 Bde. Nr. 149, 150.

Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik von Dr. A. Möhler. Mit zahlreichen Abbildungen und Musikbeilagen. Nr. 121.

Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts von Dr. R. Grunsky in Stuttgart. Nr. 239.

Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts von Dr. R. Grunsky in Stuttgart. 2 Bände. Nr. 164, 165.

Musikästhetik von Dr. R. Grunsky in Stuttgart. Nr. 344.

Weitere Bände sind in Vorbereitung.

Sammlung Götschen

Geschichte
der alten und mittelalterlichen Musik

II

Das zweite christliche Jahrtausend (von ca. 1000—1600)

Von

Dr. H. Möbller

Zweite, vielfach verbesserte und erweiterte Auflage

Mit zahlreichen Abbildungen und Musikbeilagen

Leipzig

G. J. Götschen'sche Verlagshandlung

1907

Harvard College Library

Mus 172.9.2 A 1.3, 1918
✓ By Exchange

Mus 170.15 (2)
✓

Alle Rechte, insbesondere das Übersetzungsrecht,
von der Verlagshandlung vorbehalten.

Spamer'sche Buchdruckerei, Leipzig.

Digitized by Google

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Literatur	4
Anfänge und Entwicklung der vokalen und instrumentalen Mehrstimmigkeit von ca. 1000—1600.	
§ 1. Die ersten Versuche der Mehrstimmigkeit und die An- fänge des Kontrapunkts	5
§ 2. Entwicklung der Mensuralnotenschrift und der Har- monielehre. Musikschriftsteller	18
§ 3. Der Kontrapunkt und seine Ausbildung im Zeitalter der Niederländer. Der Notendruck	25
§ 4. Troubadours, Minnesänger und Meistersinger	34
§ 5. Die Instrumentalmusik	40
§ 6. Das weltliche Volks- und Kunstlied	50
§ 7. Die mittelalterlichen Mysterien und das geistliche Volkslied	57
§ 8. Die Orgel und das Orgelspiel. Die Anfänge des Klaviers	67
§ 9. Die edelste Blüte des Kontrapunkts. Die italienischen Schulen. Deutsche und englische Meister	78
§ 10. Palestrina und Orlando di Lasso	82
Namen- und Sachregister	98
Verzeichnis der Abbildungen und Musikeinlagen	102

Literatur.

Allgemeine Literatur siehe im I. Teil.

Spezielle Literatur.

- Coussemaker, Histoire de l'harmonie du moyen-Âge, Paris 1852.
G. Adler, Studie zur Geschichte der Harmonie, Wien 1881.
H. Riemann, Studien zur Geschichte der Notenschrift, Leipzig 1878.
— Geschichte der Musiktheorie im IX.—XIX. Jahrhundert, Leipzig 1898.
Jacobsthal, Die chromatische Alteration, Berlin 1897.
Kiesewetter, Schicksal und Beschaffenheit des weltlichen Gesangs, Leipzig 1841.
— Die Verdienste der Niederländer, Amsterdam 1829.
F. M. Böhme, Altdeutsches Liederbuch, Leipzig 1877.
Schneider, Das musikalische Lied, Leipzig 1868—69.
A. E. Schönbach, Die Anfänge des deutschen Minnesangs, Graz 1898.
E. Stilgebauer, Geschichte des Minnesangs, Weimar 1898.
H. Hoffmann, Geschichte des deutschen Kirchenlieds, Hannover 1854.
Meister-Bäumler, Das katholische deutsche Kirchenlied, Freiburg 1862 ff.
Koch, Geschichte des Kirchenliedes und des Kirchengesangs, Stuttgart 1866 bis 1877.
Schubiger, Musikalische Epizilegien, Leipzig 1876.
H. Belleremann, Kontrapunkt, Berlin 1887.
D. Rabe, Die ältere Passionskomposition bis 1631, Gütersloh 1898.
E. Buhle, Die musikalischen Instrumente. 1. Teil, Leipzig 1908.
Joh. Wolf, Geschichte der Mensuralnotation von 1250—1460, 3 Bände, Leipzig 1904/05.
Vict. Deberer, Über Heimat und Ursprung der mehrstimmigen Tonkunst, Leipzig 1906.
Weigmann, Geschichte der Klaviermusik, 3. Auflage von Max Seiffert, Leipzig 1899.
Über die Orgel (Bau und Geschichte). Werke von Töpfer, Schlimbach, Seidel, Ritter, Wangemann u. a.
Weitere Literatur siehe in „Quellen und Hilfswerke beim Studium der Musikgeschichte“, zusammengestellt von Rob. Eitner, Leipzig 1891.

Anfänge und Entwicklung der vokalen und instrumentalen Mehrstimmigkeit von ca. 1000—1600.

§ 1. Die ersten Versuche der Mehrstimmigkeit und die Anfänge des Kontrapunkts.

Aug. Wilh. Ambros äußert sich über den Wert des Gregorianischen Gesanges folgenderweise: „Den Wert des Gregorianischen Gesanges als Bestandteil des Ritus zu untersuchen, kann nicht Aufgabe der Kunstgeschichte sein und nur im allgemeinen mag bemerkt werden, daß sich kaum eine allen Anforderungen besser entsprechende, zweck- und sachgemäßere Singart dafür denken läßt. Die Kunstgeschichte hat von ihrem Standpunkt aus bloß auf die hohe Würde, die großartige Einfachheit und die eindringliche Kraft der unter diesem Namen noch jetzt in der Kirche gebräuchlichen Melodien hinzuweisen. Der Ton des festlichen Hymnus klingt im Magnificat, im Te Deum¹⁾; der Ton feierlichen innigen Gebetes in der Praefatio, im Pater noster. In den Chorälen, in denen sich Ton neben Ton, ausgehalten, gleichmäßig, fest, streng wie in einem Basilikenbau eine Granitsäule neben die andere, hinstellt; in den, reichem Ornamente vergleichbar, in kolorierten Tongängen sich ergehenden

¹⁾ Das „Te Deum“ ist vermutlich keine Schöpfung des Bischofs Ricetas von Nemesiana in Dazien um die Wende des 4. Jahrhunderts, sondern älteren Ursprungs. (Vgl. die neuesten Forschungen hierüber zusammengestellt von P. Wagner in der „Gregorianischen Rundschau“ 1907, S. 4 ff.) Als griechisches „Te Deum“ könnte der angeblich vom Patriarchen Sergius v. Konstantinopel verfaßte, in die griechische Liturgie übergegangene *ὕμνος ἀνάθιστος* bezeichnet werden.

Intonationen des *Ite missa est*, des *Alleluia* ist es stets ein und derselbe Geist, der sich in den verschiedensten Formen und Stimmungen ausdrückt. Die innere Lebenskraft dieser Gesänge ist so groß, daß sie auch ohne alle Harmonisierung sich auf das intensivste geltend machen und nichts weiter zu ihrer vollen Bedeutung zu erheischen scheinen, während sie doch andererseits für die reichste und kunstvollste harmonische Behandlung einen nicht zu erschöpfenden Stoff bieten und jahrhundertlang einen Schatz bildeten, von dessen Reichtümern die Kunst zehrte. Die Musik ist an der gewaltigen Lebenskraft des Gregorianischen Gesanges erstarrt, sie hat sich an seinen Melodien von den ersten ungeschickten Versuchen des Organums, der Diaphonie und des *Faux bourdon* an bis zur höchsten Vollendung im *Palestrinastile* herangebildet.“

Eben dieser letztgenannten Entwicklung haben wir nunmehr unsere Aufmerksamkeit zuzuwenden. Kannten die antiken Völker nur den „homophonen“ (einstimmigen) Gesang und den „antiphonen“ (in Oktaven), so kam jetzt der „paraphone“ in Quarten, Quinten und Oktaven dazu. Ärmlich und bescheiden allerdings waren die Anfänge dessen, was wir heute Harmonie nennen, es waren einfach Begleitungen der alten Choralmelodie in Quarten, Quinten und Oktaven, wobei wir gleich bemerken wollen, daß ein derartiger Parallelgesang für das damalige Ohr nichts Entsetzliches hatte, weil man sich mehr an dem einzelnen Zusammenklang als an dessen Fortschreitung erfreute, wie denn auch die Anweisungen zum Vortrag des Organums darin übereinstimmen, daß der Gesang langsam und getragen auszuführen sei; so schreibt z. B. die *Musica Enchiriadis*: „Singen zwei oder mehrere mit gemessener Würde (*modeste et concordi morositate*), wie es bei solchen Sätzen sein muß, zusammen, so wirst du sehen, daß aus der Vermischung der Stimmen ein angenehmer

Zusammenklang entsteht.“ Wie es scheint, fallen die Anfänge dieser Mehrstimmigkeit ins 8. und 9. Jahrhundert, so daß sie am Anfang unserer Periode als etwas schon Bekanntes erwähnt wird; neben „organum“ heißt sie noch *ars organandi* oder *organizandi*. Zum Verständnis ihres Aufkommens mag der Hinweis auf damals gebräuchliche Instrumente dienen. Es war eine alte Übung, einen tiefen Ton auszuhalten und über ihm die Melodie auszuführen, wie es noch heutzutage bei manchen Völkern, z. B. in der Walachei, üblich ist (vgl. unseren heutigen „Orgelpunkt“)¹⁾. Praetorius weist in seinem *Syntagma musicum* auf zwei alte Instrumente hin, die Sackpfeife (Dudelsack) und die Drehleier, wozu noch die ältesten Saiteninstrumente, Chrotta und Biella, kommen; alle diese Instrumente ließen zu der Melodie einen oder mehrere Baßtöne (*bourdons*), gewöhnlich wohl in Quinten und Oktaven, ertönen. Auch auf den damaligen Orgeln (*organum*) scheint diese Art Begleitung üblich gewesen zu sein, und da nun für das sog. „Organum“ anfangs die Regel bestand, nicht über klein *c* abwärts die Begleitung zu führen, die damaligen Orgeln aber wie auch die Psalterien klein *c* als tiefsten Ton besaßen, so liegt die Vermutung nahe, daß die Begleitung zur Gesangsstimme anfangs eben auf einem Instrument, speziell dem Organum, ausgeführt und erst später ebenfalls von der Singstimme übernommen wurde, wobei dann der Umfang nach unten sich erweitern konnte; damit wäre auch die Bezeichnung „Organum“ für diese Art mehrstimmigen Gesangs erklärt.

Über dieses „Organum“ belehren uns namentlich zwei Pseudo(?)-Huchaldsche Schriften und der *Micrologus* des Guido von Arezzo. Das eigentliche Organum läßt in der Regel die Hauptstimme (*vox principalis*) in der unteren Quart (*vox organalis*) begleiten, außer der Quart aber werden

¹⁾ Vgl. hierzu auch Wallaschek, *Ans. der Konz.* S. 157 ff.

8 Anfänge und Entwicklung der vokalen Mehrstimmigkeit.

auch die große und kleine Terz und die große Sekund verwendet, während die kleine Sekund, der Tritonus, die verminderte Quinte (bei Guido auch die reine Quinte), Sexten und Septimen ausgeschlossen sind (vgl. M. E. Nr. 1). Auch die päpstliche Sängerkapelle scheint dies Organum vereinzelt, z. B. bei der Ostersequenz, angewandt zu haben. Man unter-

Nr. 1.

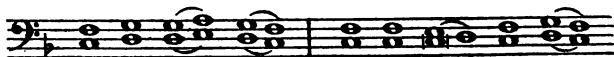
„Organum“ (nach Guido und der Enchiriadis).

Vox principalis

Vox organalis



I - psi so - li



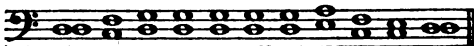
servo fi - dem: ipsi me to - ta



de - vo - ti - o - ne com - mit - to

Vox princip.

Vox organ.



Tu Pa-tris sempi-ternus es Fi-li-us.

schied außerdem noch das sog. schwebende Organum (org. suspensum), das wiederholt über der Hauptstimme sich bewegte und von dem wir ebenfalls bei Guido v. Arezzo Beispiele finden (vgl. M. E. Nr. 2).

Die sog. Diaphonie war eine ganz mechanisch fortlaufende Begleitung in einfachen oder verdoppelten parallelen Oktaven, Quinten oder Quartan, so daß der Satz 2-, 3- oder 4 stimmig wurde, wie z. B. in M. E. Nr. 3 die zwei oder

Nr. 2.

„Organum suspensum“ (schwebendes Organum, nach Guido).

Vox principalis

Vox organalis

Sex - ta ho - ra se -

dit su - per pu - te - um.

Nr. 3.

Diaphonie (oder Parallelorganum, 2-, 3- oder 4stimmig vorzutragen).

Tu Pa-tris sem - pi - ter - nus es Fi - li - us.

drei unteren Stimmen auch allein ohne die vierte vorgetragen werden konnten (Parallelorganum). Nicht unerwähnt darf übrigens hier das älteste aus England stammende Zeugnis für das Organum bleiben, das sich in einer Schrift des Philosophen Scotus Erigena (um die Mitte des 9. Jahrh.) „de divisione naturae“ findet: „Der Organum genannte Gesang besteht aus Stimmen verschiedener Gattung und Tonlage,

welche bald voneinander geschieden in weiten Tonabständen und wohlabgemessenem Verhältnis erklingen, bald nach gewissen vernünftigen Kunstregeln gemäß den Verschiedenheiten der Kirchentonarten zusammenkommen und so einen natürlich wohlgefälligen Zusammenklang ergeben.“ Danach ist, wie H. Niemann bemerkt, keineswegs starre Parallelbewegung der Stimmen in Quinten oder Quartan, sondern vielmehr wechselndes Auseinandertreten und Wiederzusammengehen zum Einklange die vornehmste Eigenschaft des Organums. Ein von der Plain song society 1890 veröffentlichter, angeblich dem 10. Jahrh. angehöriger zweistimmiger Gesang („ut tuo propitiatus“ etc., vgl. die Übertragung von D. Fleischer, B. f. M. 1890 S. 427) würde diesen Resultaten entsprechen. Danach wäre das zeitlich spätere, inhaltlich weit nachstehende Parallelorganum Huchalbs eben mehr oder weniger das Resultat von Versuchen, die zu seiner Zeit übliche Mehrstimmigkeit in ein theoretisches System zu bringen. Tatsächlich gelangte es ja nie zu allgemein praktischer Anwendung.

Zwei weitere an die bisherigen sich anlehrende Erscheinungen von Mehrstimmigkeit sind der Discantus und der Faux bourdon. Über ihren Ursprung läßt sich nur vermuten, daß sich der Faux bourdon an die Diaphonie angeschlossen, während der Discantus eine Weiterbildung des Organums darstellt. Wie die Diaphonie in lauter gleichen Intervallen fortschritt, so auch der Faux bourdon, nur ist bei ihm die Einführung der Terz von Bedeutung; eine zweistimmige Form desselben ist der Gynel, welcher den cantus firmus (die feststehende Gregorian. Chormelodie) in Terzen oben oder unten begleitete, während die dreistimmige Form in fortlaufenden Sextafforden bestand; da die Notierung aber in gewöhnlichen Dreiklängen geschah, wobei dann der notierte Baßton eine Oktave höher gesungen wurde, so mag sich hieraus die Bezeichnung „falscher Baß“ (falso bordone, faux bourdon)

gebildet haben. Die franz. päpstl. Kapellsänger von Avignon brachten diesen Faux bourdon 1377 nach Rom. Als Beispiele des alten Faux bourdon mögen die in Nr. 4 dienen,

Nr. 4.

„Ghmel“ S. Hiemann (R. d. M. G. S. 22).



„Faux bourdon“ (ibid.)



wurde so gesungen:



woraus ersichtlich ist, daß wir heute mit diesem Namen etwas ganz anderes bezeichnen (Beispiel eines späteren Falso bordone M. E. Nr. 5).

Eine weitere Manier, den Gregorian. Choral harmonisch zu begleiten, war der Déchant sur le livre (Contrapunto alla mente), wobei ein Sänger die Gregorian.

Nr. 5.

„Falso bordone“ von Biadana.



Sit nomen domini be - ne - dic - tum



Ex hoc nunc et usque in sae - - cu-lum.-

Choralmelodie und ein anderer zu dem ihm vorliegenden Gregorian. Choral eine zweite Melodie nach den ihm bekannten Regeln improvisierte. Im Gegensatz zu den besprochenen Gesangsmanieren bildete sich im Discantus (der „ars nova“) mehr und mehr das Prinzip der Gegenbewegung aus und so stellt er ein bedeutungsvolles Übergangsstadium zum eigentlichen Kontrapunkt dar. Seine Heimat scheint ebenfalls Frankreich¹⁾ zu sein, und eigene Schulen (Meisterschulen, Maitrisen, in Paris, Reims, Cambrai u. a. a. D.) bildeten die discantores oder déchanteurs heran; die Manier ward viel gepflegt und gerne gehört, aber auch Mißbräuche und Auswüchse blieben nicht aus, und die Sänger scheinen namentlich in den Kirchen ihr Unwesen getrieben zu haben, indem sie ohne jede Vorbereitung rein nach Willkür diskantierten und improvisierten, so daß man mehr den Eindruck eines lärmenden und schreienden Unfugs als den eines geordneten harmonischen Gesangs erhielt. Dagegen erhoben sich die Musikschriststeller, wie Johannes Cottonius und Johannes de Muris (kein Wunder bezeichnet Joh. de Muris im Gegensatz zu dieser „ars nova“ die „vetus ars“ als „perfectior, liberior, rationabilior, honestior, simplicior et planior“), sowie Päpste und Synoden, und wir nennen speziell ein Verbot, das Papst Johannes XXII. 1322 zu Avignon erlassen; es findet sich im *Corpus juris canonici*, Extravag. comm. l. III. 1.

¹⁾ Dafür spricht sich Joh. Wolf in seiner „Gesch. d. Mensuralnot.“ aus, Dict. Leberer für Wales, G. Riemann für Italien (Florenz).

Der Papst tadelte hier, daß in der neuen Singmanier einige den kirchlichen Text mit allen möglichen kleinen Noten überladen, die Sänger zerschneiden die Melodie mit Hoqueten (ochetus oder hoquetus, wobei eine weitere Stimme stoßweise und immer wieder pausierend dazwischensang), machen sie schlüpfrig durch die Diskante (Discantus floridus, fleurettes), mischen gemeine Triplen und Motetten darunter und werfen alle Kirchentöne durcheinander; die Ausgelassenheit werde dabei öffentlich zur Schau getragen; daher verbiete er diese Manieren beim kirchlichen Gottesdienst, nur an Festtagen und bei besonderen Feierlichkeiten können dabei einige melodiose Konsonanzen, wie die Oktav, Quint, Quart u. dgl., über dem einfachen kirchlichen Gesang vorgetragen werden; ein solcher Zusammenklang berühre sanft das Ohr, erwecke Andacht und bewahre diejenigen, welche zum Lobe Gottes singen, vor Abspannung.

Eine solche Sprache läßt schließen, daß der Mißbrauch damals weit getrieben und auch die relative Annehmlichkeit und Reinheit durch willkürliche und abstoßende Dissonanzen stark getrübt wurde. Die einzelnen Gegenstimmen richteten sich nämlich nur nach dem Tenor, unter sich dissonierten sie daher oft häßlich. Das scheint namentlich in Frankreich der Fall gewesen zu sein, wo man sich die verschiedensten Melodien und Texte, lateinische und französische, kirchliche und weltliche, fast zu einem mehrstimmigen Stück zusammenrichtete (vgl. M. E. Nr. 6). Aus all dem geht hervor, daß ein wirklich künstlerisch-ästhetischer Wert dieser Musikkategorie des 12.—14. Jahrh., so sehr sie auch beim Volk beliebt war, nicht innewohnt. Nagel spricht beim Diskantus von einem „musikalischen Weitzanz“ und von der „Musik in den Flegeljahren“, ohne damit natürlich der historischen Bedeutung desselben für die Entwicklung der Musik nahe treten zu wollen.

14 Anfänge und Entwicklung der vokalen Mehrstimmigkeit.

Nr. 6.

Dreistimmige Distantus mit vermischten Terzen (aus E. de Couffemaier, *L'art harmonique* p. 14 und 98).

Con - - - di - ti - o



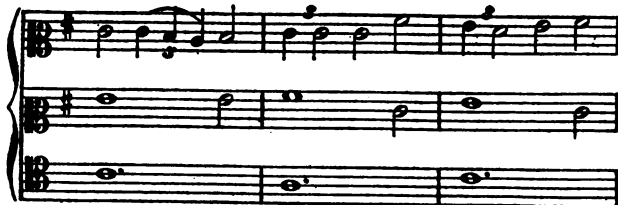
O na - ti - o ne - phan - di
na - tu - re de - fu - it



usw.

ge - ne - ris.

A maistre Jehan Lar-dier, Ti-baut et 'Cli-



Pour la plus jo - li - e,

ment le jo - li;

Hanicote



Qui soit en ce mont;
Alleluia¹).

Nicht bloß Frankreich, voran Paris, alle Länder Europas, vielleicht noch mit Ausnahme Deutschlands, hatten seit dem 12. Jahrhundert tüchtige Distantisten, welche Komponisten, Sänger und Organisten in einer Person waren. Anfangs natürlich war eine schriftliche Komposition dieser Gesänge gar nicht nötig, es wurde alles improvisiert nach bekannten Regeln; erst als sich aus der zweistimmigen Komposition die drei- und mehrstimmige allmählich herausbildete, der Gesang überhaupt immer komplizierter und kunstvoller wurde, war die schriftliche Notierung der einzelnen Stimmen nötig geworden, in der sogleich zu erwähnenden Mensuralnotenchrift. Die Tonalität des Distantus war die der Kirchentonarten mit Anwendung des b vor h und e und des \sharp vor f . Während von Tonseßern im 12. und 13. Jahrhundert außer den meisten Theoretikern, wie Franco von Köln und Franco von Paris u. v. a., Fachmusiker wie Leoninus,

¹) Die beiden fortlaufenden Texte gehören zu den beiden oberen Notensystemen, auf das untere wurde einfach Alleluia gesungen. Es wurden übrigens im Distantus auch eine oder sämtliche Stimmen durch Instrumente ausgeführt. — Während in den anderen Hauptgattungen mehrstimmiger Musik des 12. und 13. Jahrhunderts, im Conductus und den mehrstimmigen liturgischen Gesängen, gewöhnlich alle Stimmen gleichen Text hatten, war die damalige Motette (Motetus) cum diversis litteris, mit verschiedenen gleichzeitig erklingenden Texten versehen, wie obiges Beispiel zeigt (vielleicht auch daher die Benennung).

Perotinus, Robert von Sabilon, Petrus, Johannes der Große, später Tapissier Carmen und Césariz v. Paris, Landino v. Florenz, Trouvères wie Adam de la Halle rühmend erwähnt werden, sind an verschiedenen Arten von mehrstimmigen Kompositionen aus dieser Zeit zu nennen: das Organum purum (duplum, triplum, quadruplum, copula, floratura), das Organum communiter sumptum (jeder mensurierte kirchliche Gesang), der Hoquetus, der Motetus, der Rondeau (Rondellus), der Conductus, die Plica und die Cantinella coronata (das älteste Beispiel einer dreistimmigen Messe ist die der Kathedrale zu Tournay aus dem 13. Jahrhundert, einer vierstimmigen Messe die von Wilh. v. Machaud aus dem 14. Jahrh.). Außer den Traktaten der Musikschriftsteller bewahren uns Proben dieser mehrstimmigen Kunst Handschriften in den Bibliotheken zu Paris, Lille, Tournay und namentlich die große Handschrift in der Bibliothek der medizinischen Fakultät von Montpellier. — Eine für ihre Zeit schon sehr respectable Leistung haben wir in einem Rondellus aus einer Handschrift des 13. Jahrh. im British Museum in London, „sumer is icumen in“, ein Kanon zu 6 Stimmen von einem Mönche zu Reading; er ist bereits nach Art der Rätsellkanons als einzige Stimme notiert, die Melodie wird vierstimmig von 4 Tönoren gesungen, die je 4 Takte nacheinander einsetzen, 2 Vögel singen dazu immer abwechselnd den sog. Pes „Sing cucu nu“. Wir geben den Kanon nach der Aufzeichnung H. Riemanns in M. E. Nr. 71). Diese verschiedenen Formen haben sich meist aus dem alten Organum und dem Distantus herausentwickelt, wir besitzen in ihnen bereits die Anfänge des Kontrapunkts und der Polyphonie. Es versteht sich von selbst, daß, als man beim

¹⁾ Diesen und andere weltliche mehrstimmige Gefänge aus dem 13. bis 16. Jahrhundert siehe in „Illustrationen zur Musikgeschichte“ von H. Riemann, Wiesbaden 1898.

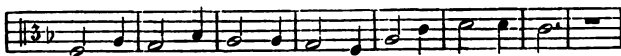
M. E. Nr. 7.

**Rondellus (6stimmiger Canon) aus einem englischen Manuskript
des 13. Jahrhunderts.**

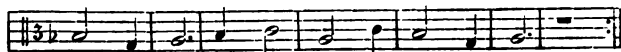
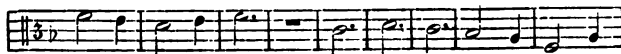
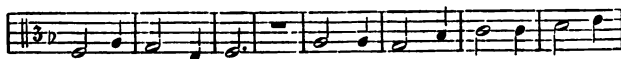
Für 4 Tenöre.



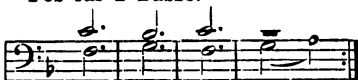
Su-mer is i - comen in (engl. Frühlingslied).
Per-spi-ce Chri-sti-co - la (Kirchl. Text).



Sing cuc - cu!



Pes für 2 Bässe.





Sing cuc - cu nu.



Distantus anfang, mehrere Töne gegen einen zu singen, man auch bezüglich der Dauer der einzelnen Töne sich verständigen mußte, und als man diese Töne zu notieren begann, genügte die bisherige Notenschrift nicht mehr; man wählte die gebräuchlichen Notenformen, teilte ihnen aber die Bedeutung einer bestimmten Dauer, eines bestimmten Maßes (mensura) zu, und so entwickelte sich in dieser Zeit des be-

ginnenden mensurierten Gesanges (cantus mensurabilis im Gegensatz zu dem meist in gleichwertigen Tönen fortlaufenden Gregorian. Choral, dem cantus firmus oder planus, noch heute im französ. plain-chant und im engl. plain song) auch die Mensuralnotenschrift.





§ 2. Entwicklung der Mensuralnotenschrift und der Harmonielehre. Musikschriftsteller.

Von wem die Mensuralnotenschrift, die sich von unserer heutigen Notation durch Gestalt und Wert der Noten unterscheidet, erfunden wurde, ist nicht überliefert. Ihre Geschichte ist ziemlich verwickelt, zum Teil unklar und absurd.

Als einer der ältesten Schriftsteller berichtet uns darüber Mitte des 13. Jahrhunderts Franco von Köln in seiner ars cantus mensurabilis; die Erfindung selbst reicht aber jedenfalls an das Ende des 11. oder den Anfang des 12. Jahrhunderts hinauf. Ob auch der Gregorianische Gesang bereits strenge Mensur gehabt habe, darüber sind die Ansichten sehr geteilt und die neuesten Forschungen von Dechevrens, Fleischer und Houdard noch nicht abgeschlossen. Franco nahm zunächst, gemäß der antiken Prosodie, nur zwei verschiedene Noten an, eine lange und eine kurze, wobei die letztere die Hälfte der ersteren war, so daß man einen dreiteiligen Takt erhielt entsprechend dem trochäischen (— ∪) und jambischen (∪ —) Maß, und dieser Takt oder modus galt als der vollkommene (in Beziehung zur hl. Dreieinigkeit gebracht) bis ins 14. Jahrhundert, wo dann auch der zweiteilige, unvollkommene, zu seinem Recht kam. Vom 12.—15. Jahrhundert herrschte die schwarze Note: die lange Note (longa ) hatte zwei Zeiten, wenn ihr eine kurze (brevis , auch tempus genannt) folgte; folgte ihr dagegen wieder eine longa, so galt sie drei Zeiten (eine

sog. Perfektion). Später erwähnt Franco auch die doppelte Longa oder Maxima  und die halbe Brevis oder Semibrevis ; für die Geltung kam, wie schon angedeutet, auch die Stellung der Note in Betracht, so daß sich folgende Rhythmen ergeben konnten:

$$\begin{array}{c} \blacksquare \text{ | } = 3 \text{ Zeiten, } \blacksquare \text{ ■ } = 2 + 1, \blacksquare \text{ ■ ■ } = 3 \text{ und} \\ 1 + 2 \text{ Zeiten.} \end{array}$$

Im 14. Jahrhundert (Philipp von Vitry) kam hierzu die Erfindung der vier sog. Prolationen (prolatio auch speziell die Mensur der Semibrevis) oder Taktarten, wobei die Brevis (jezt Takteinheit)¹⁾ bald drei bald zwei Semibreven, die Semibrevis drei oder zwei Minimen () galt und dieses Verhältnis mit Kreis oder Halbkreis mit oder ohne Punkt bezeichnet wurde   . Mit diesen Bestrebungen hängt zusammen die vom 14. Jahrhundert an gebräuchliche Anwendung der roten (notula rubra) neben der schwarzen Note (Kolorierung), und allmählich füllte man dieselben auch nicht mehr aus, wovon die hohle oder weiße Note (notula cavata oder alba) herrührt²⁾. Man bekam demnach allmählich folgende Notenformen:

$$\blacksquare \text{ | } = \text{Maxima}$$

$$\blacksquare \text{ | } = \text{Longa}$$


$$\square = \text{Brevis}$$

¹⁾ Tactus = etwa die Zeitdauer des langsamen Niedersenkens und Erhebens der Hand; Takt und Tempus im heutigen Sinne demnach in der alten Mensur vereinigt.

²⁾ Auch halbschwarze Noten wurden verwendet und zwar wurde dadurch im tempus perfectum der Wert der Note um ein Sechstel, im tempus imperfectum um ein Achtel verkleinert.

◇ = Semibrevis

◇ = Minima = 

◇ = Semiminima oder Crocheta = 

♯ oder ♯ = Fusa

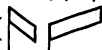
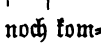
♯ oder ♯ = Semifusa.

Auch für die Pausen wandte man den heutigen ähnliche Zeichen an.

Der Punkt hinter der Note hatte entweder die Bedeutung der Verlängerung wie heute (*punctum augmentationis*) oder er bezog sich auf den Wert dieser und der folgenden Note (*punctum divisionis*, Vertretung des Taktstriches); hierzu kamen dann noch verschiedene andere Bestimmungen über zwei- und mehrfache Verkürzung und Verlängerung der Notentwerte, die man mit *Diminution*, *Augmentation* und *Proportion* bezeichnete, wobei man die *Diminution* mit einem Strich durch das Tempuszeichen an-

zeigte (⊖ ⊖ bedeutete, man solle die Brevis so schnell

nehmen, wie sonst die Semibrevis, woher unser noch heute gebräuchliches *Allabreve*).

Ein schwieriges Kapitel endlich in dieser Notenschrift waren die verbundenen Noten, die *Ligaturen* (  u. ä.), für deren Geltung und Bedeutung noch kom-

pliziertere Regeln aufgestellt wurden. Erst von der Mitte des 16. Jahrhunderts an wird die Mensur allmählich einfacher, die Taktstriche wurden eingeführt, die Notengattungen

im 17. Jahrhundert alle zweizeitig und zuletzt rund, wie in unserem Schema angedeutet ist. All das gab den alten Meistern Veranlassung zu ihren vielfachen Spielereien, Rätseln und Variationen mittels dieser Zauberzeichen der Notenschrift; so schrieb z. B. G. Jsaak eine Motette, in der nahezu alle Taktarten und rhythmischen Zeichen verwendet werden. Man begreift, wie die Knaben, denen die Erlernung des einstimmigen Gesanges nach den alten Methoden der Solmisation genug Kreuz und Qual bereitet hatte, diesem komplizierten Mechanismus vollends nicht mehr gewachsen waren; bis sie es so weit gebracht hatten, standen sie schon an der Mutation der Stimme. Deshalb ließ man die Sopran- und Altstimmen in den Vokalwerken dieser Periode ebenfalls durch Männer mit stark entwickelter Falschettstimme, die sog. Falschettisten, Tenori acuti, Alti-naturali oder Tenorini, ausführen, während vom 16. Jahrhundert an auch sog. Kastraten verwendet wurden. Die Sänger, als mit der komplizierten Mensuralmusiktheorie am besten bekannt, waren auch gewöhnlich die Komponisten.

Die Schlüssel wurden derart angewandt, daß der betreffende Stimmpart auf dem Fünfliniensystem Platz fand; der C-Schlüssel diente als Sopran-, Mezzosopran-, Alt- und Tenor-, der F-Schlüssel als Baß- und Barytonschlüssel, im 13. Jahrhundert trat noch der G-Schlüssel hinzu.

Was endlich noch die Transposition der Tonarten und die dadurch nötig gewordenen Versetzungszeichen anlangt, so hatte man für den Anfang nur die doppelte Gestalt des *b* für die heutigen Töne *b* (*b molle* oder *rotundum*) und *h* (*b durum* oder *quadratum*); allmählich aber bildete man neue Hexachorde, die den Halbton *mifa* auf einer chromatischen Stufe verlangten, so daß bereits im 13. Jahrhundert außer *b* und *h* noch *es*, *as*, *fis* und *cis* im Gebrauch waren, wobei man den erniedrigten Ton einfach durch das Zeichen *b*,

den ursprünglichen oder erhöhten durch das stilisierte *h* (= *h*, lange = unserem *h*) auf der betreffenden Notensstufe andeutete. Die Kompositionen wurden natürlich in einer den Sängern bequemen Lage ausgeführt, die nicht eigens bezeichnet resp. geschrieben oder notiert werden mußte; man hatte ja noch keine absolute Tonhöhe, keinen Gabelton. An eigentlichen Transpositionen aber war lange nur die in die Oberquart oder Unterquinte mit Vorzeichnung eines *b* gebräuchlich, und erst später deuteten die Komponisten die Versetzung in die kleine oder große Ober- oder Unterterz für die Sänger dadurch an, daß sie die Schlüssel eine Terz höher oder tiefer setzten (die sog. *chiavi trasportate* oder *chiavette*).

Eingehendere Darlegungen hierüber finden sich u. a. in Vellermanns Kontrapunkt, in Riemanns Geschichte der Notenschrift und der Musiktheorie und namentlich auch in J. Wolfs Geschichte der Mensuralnotation. Die ersten und ursprünglichen Belehrungen darüber geben uns natürlich die zahlreichen Musikgelehrten jener Zeit. Von ihnen nennen wir als ersten Franco von Köln, einen der bedeutendsten Schriftsteller über Diskant und Mensuralmusik im 13. Jahrh. („ars cantus mensurabilis“ und „comp. de discantu“). Er gibt auch zuerst eine Intervallenlehre, in welcher er die Prim und Oktav als vollkommene, Quint und Quart als mittlere, und große und kleine Terz als unvollkommene Konsonanzen (Konfordanzen) bezeichnet, während große und kleine Sext noch als unvollkommene Dissonanzen (Diskordanzen) gelten und erst im 15. Jahrhundert den unvollkommenen Konsonanzen beigezählt werden¹⁾. Als Zeitgenossen und unmittelbare Nachfolger Francos, die über

¹⁾ In der arab.-pers. Musik gelten große und kleine Terz und Sext schon im 13. Jahrhundert als Konsonanzen.

Mensuralmusik handeln, sind zu nennen: Hieronymus de Moravia („de musica“, schließt sich an Joh. von Garlandia, [ein in Paris lebender Engländer, ältester Berichterstatter über den drei- und vierstimmigen Satz], Franco von Köln und Pierre Picard an), Walter Odington („de speculatione musicae“), ein gewisser Aristoteles (früher Pseudo-Beda, „mus. quadrata seu mensurata“), Elias Salomonis, Engelbert von Admont, Johannes Balloy, Robert de Sandlound John Haubons, wozu dann noch verschiedene anonyme Traktate kommen. In der zweiten Hälfte des 13. und anfangs des 14. Jahrhunderts lebte der Mensuralist Marchettus von Padua, der in seine musikalischen Betrachtungen (namentlich in „Pomerium musicae mensuratae“) eine Menge mystischer Vergleiche eingewoben hat, im übrigen an der älteren Musik festhält (von Gothby weitergeführt), sowie Hugo Speckthart von Neutlingen mit seinem 1332 erschienenen Lehrbuch des Choralgesangs „Flores musicae omnis cantus Gregoriani“ (ein Gedicht in 635 leoninischen Versen). Dann sind aus dem 14. Jahrhundert noch zu nennen: der berühmteste: Johannes de Muris (sein größtes Werk „Speculum musicae“, ein Manuskript von mehr denn 600 Seiten; auch musikästhetische Ansätze darin), und Philipp von Vitry („ars nova“, „ars contrapuncti“ und ein Traktat über Mensuralmusik). Von jetzt ab (Johannes de Muris und Philipp von Vitry) finden wir allmählich das Quinten- und Oktavenverbot, die Konsonanzen werden nur noch in vollkommene und unvollkommene eingeteilt; die durchgehenden Dissonanzen sollten sich in Konsonanzen lösen; als beste Stimmführung wurde die Gegenbewegung erklärt; die Syntope ist noch nicht bekannt, dagegen zeigt sich mehr und mehr die Kunst der Nachahmung, sei es daß man eigene Melodien oder den cantus firmus imitierte. — In das 15. Jahrhundert können wir schon die Anfänge der

modernen Musikwissenschaft¹⁾ datieren: Theorie (mit Einschluß der griechischen), Physik, Biographie, Ästhetik, Kritik und Polemik bilden den Inhalt der oft sehr umfangreichen, gründlichen und scharfsinnigen Werke der Musikschriftsteller des 15. und 16. Jahrhunderts. Der bedeutendste Autor des 15. Jahrhunderts ist der Niederländer Johannes Tinctoris, von 1476—87 Lehrer an der Universität zu Neapel und Kgl. Kapellmeister („*liber de arte contrapuncti*“ 1477 [Handschrift] und das älteste bekannte gedruckte Buch über Musik „*Terminorum musicae diffinitorium*“ [ein kleines musikalisches Wörterbuch 1474]). Mit ihm lehrten in Neapel Guarnerius und Heylaert. Nächst Tinctoris ist zu erwähnen Franchinus Gaforius, ein Schüler des bedeutenden deutschen Kontrapunktisten Joh. Goudendach (gen. Bonadies), von 1484—1522 in Mailand (*Practica musicae* 1496 und in 4. Aufl. 1512 und eine Streitschrift gegen Johann Spataro von Bologna betr. die mathematische Teilung der Intervalle). Der Mönch Adam von Fulda schrieb 1490 einen Musiktraktat. Für England wären zu nennen John Gouthbry und Guilelmus Monachus. Noch reicher ist das 16. Jahrhundert. Der größte: Zarlino mit seinen „*Istituzioni harmoniche*“ und verschiedenen anderen Werken; dann der Schweizer Heinrich Lorix von Glarus, daher Glareanus mit seinem weltberühmten *Dodecachordon* (Basel 1547); Pietro Aron, päpstl. Kapellsänger (Lehrbuch „*il Toscanello*“); Ornithoparchus (*Micrologus* 1517, von Dowland 1609 ins Englische übersetzt); Sebald Heyden („*de arte canendi*“ 1540); Hermann Finck („*Practica musica*“ 1556) und Thomas Morley (1597); Seb. Virdung, Agricola und Luscinius belehren über die damaligen Instrumente, wie später Mich. Praetorius.

¹⁾ Die Anfänge der Systematik gehen bekanntlich bis zu den mathematisch-philosophischen Spekulationen der alten Kulturvölker zurück.

Kleinere Lehrbücher, Compendien und Enchiridien schrieben Rhaw, Haug, Faber, Adrian Petit Coclius, Vossius, Wilphingseder, Gumpelzheimer, Calvisius und Thom. Morley, die Italiener Vicentino¹⁾, Tigrini und Zacconi, der Spanier Salinas, — während Vinc. Galilei und G. B. Doni die folgende Ära einleiten (gegen sie und ihre Neuerungen wandte sich 1600 F. M. Artusi).

§ 3. Der Kontrapunkt und seine Ausbildung im Zeitalter der Niederländer. Der Notendruck.

Wenn wir den Faden wiederaufnehmen, um die Entwicklung des mehrstimmigen Gesangs weiter zu verfolgen, so kommen wir nun naturgemäß an jene Gattung, welche man mit dem Punctausdruck „Kontrapunkt“ bezeichnete und die gerade in dieser Periode zur herrlichsten Blüte sich entwickelte, nachdem sie zuerst, und zwar bei den Niederländern, durch die extremste Künstlichkeit und gesuchteste Künstelei hindurchgegangen war oder, könnten wir auch sagen, hindurchgehen mußte.

In den mittelalterlichen Schriften bedeutet punctus die bestimmt geformte Note und im Anschluß hieran erklärt es sich, daß man speziell die künstlichere Schreibweise, die im Unterschied von den mehr mechanischen Singmanieren der Aufzeichnung bedurfte, punctus contra punctum oder kurz contrapunctus nannte. Die einfache Art derselben bestand eben darin, daß man gegen eine Note einer Melodie eine andere gleiche oder mehrere entsprechend kürzere setzte. Die Stimmführung war eine polyphone, d. h. die Zu-

¹⁾ über die eingehende Würdigung von Vicentinos Chromatik und Kontrapunktlehre („L'antica musica ridotta alla moderna pratica“ 1555), von Seb. Heydens und Pietro Arons fortschrittlichen Tendenzen und über alle anderen hier in Betracht kommenden Theoretiker vgl. F. Riemann, Geschichte der Musiktheorie, Autorenverzeichnis S. 510—520 mit den dortigen Zitaten.

sammenlänge waren das Resultat der einzelnen selbständig geführten Stimmen, keine Akkorde und Harmonien im heutigen Sinn. Bald aber schritt man zu noch kunstvolleren und komplizierteren Arten weiter, es entstanden die Mota, die Imitation, der Kanon, die Fuga, der doppelte, drei- und vierfache Kontrapunkt mit untereinander verwechselbaren und umkehrbaren Themen und Stimmen, und in der Ausbildung dieser überaus künstlichen und oft geradezu rätselhaften Formen bis zur schwindelhaften Höhe stehen die Niederländer obenan. Das steht fest, wenn man auch zugeben muß, daß auch die Franzosen und Deutschen im 15. Jahrhundert schon einen ausgebildeten mehrstimmigen Tonsatz hatten und die Engländer sogar schon aus dem 13. Jahrhundert einen kunstvollen sechsstimmigen Kanon besitzen (vgl. M. E. Nr. 7). Damit soll aber nicht gesagt sein, daß in der niederländischen Musik nur leere Künstelei geherrscht habe, daß die Kunstfertigkeit der Schreibweise das einzig Respektable daran sei, daß sie reine Verstandesarbeit gewesen sei, nein, auch der Geist, die Kunstidee, die Empfindung kommt in vielen Werken zu ihrem Recht, ja in manchen zum imponierenden Ausdruck.

Man spricht gewöhnlich von einer älteren niederländischen Schule und rechnet zu ihr die Meister Guillaume Dufay (Schüler der päpstlichen Kapelle, † 1474 als Kanonikus zu Cambrai) und Gilles Binchois (Freund Dufays, zuerst Soldat, dann Priester, † 1465), wozu noch Vincent Gauguier, Eloy und Brasart kommen. Als den eigentlichen Vater des Kontrapunktes, der auf die oben genannten niederländischen Meister überleitete, nennt Zinctoris den John Dunstable, das Haupt der „englischen Komponistenschule“ (wenn man von einer solchen sprechen kann?) von etwa 1400—1453. Schon bei ihnen finden wir Meß- und Motettenkompositionen in dem neuen Stil

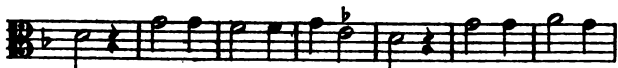
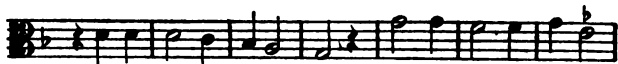
des Kontrapunkts, in welchem ersteren bereits ein Gregorianisches Choralmotiv oder ein bekanntes niederländisches, deutsches oder französisches Volkslied, bisweilen auch ein selbsterfundenes Thema (*missa sine nomine*) als *Cantus firmus* in der Mittelstimme (Tenor) auftritt; und zwar findet sich hierzu schon bei Dufay unter anderem das bekannte, unzweifelhaft aus dem 13. Jahrhundert stammende Volkslied *l'omme armé*¹⁾ verwendet, über das fast jeder Kontrapunktist des Mittelalters bis auf Palestrina eine Messe geschrieben hat (vgl. M. E. Nr. 8). Wenn der Text

Nr. 8.

Melodie zu dem Volkslied „l'omme armé“ (Kiesewetter, weltlicher Gesang, Weil. Nr. 3).



Lom-me lom-me lom-me ar-mé



eines solchen Volksliedes nicht mitgesungen wurde, wie bei Dufays Messe „se la face ay pale“, „l'omme armé“ und bei vielen anderen bis auf Palestrina, so war hiergegen um so weniger einzuwenden, als die betreffende Melodie durch Änderungen und Umbildungen kaum noch für das

¹⁾ Vgl. Monatshefte für M.-G. 1899 Nr. 11—12.

Ohre kenntlich war (gerade die vielen Rüststelen boten viel „Schaumusik“ fürs Auge in der Partitur resp. den Stimmbüchern); daraus geschöpfte Namen aber, wie „O Venere bella“, „Des rouges nes“, „Adieu mes amoures“ oder „Baisez-moi“, waren für kirchliche Messkompositionen jedenfalls unpassend, weshalb dieser Mißbrauch kirchlicherseits verboten wurde.

Waren schon die genannten Meister teilweise als Niederländer anzusprechen, so beginnt von jetzt ab vollends die eigentliche niederländische Periode. Es läßt sich ja nicht leugnen, daß neben England und Frankreich namentlich auch Deutschland an der Ausbildung des mehrstimmigen Satzes wesentlichen Anteil genommen hat, und es ist dies auf Grund des Locheimer Liederbuchs mit seinen ziemlich hoch entwickelten, etwa aus den Jahren 1390 bis 1420 stammenden, polyphonen Sätzen nachgewiesen; auch nennt Coussemaker verschiedene Komponisten des 14. Jahrhunderts, wie: Heinrich Heßmann von Straßburg, Heinrich von Freiberg, Beltenpferd, Heinrich von Laufenburg, Nicolas von Mergs; aber ebensowenig läßt sich leugnen, daß die Niederländer in dieser Blüteperiode des Kontrapunkts als Komponisten wie als Sänger überall in Frankreich, Italien, Deutschland und Spanien den ersten Platz behaupteten, so daß man diese Periode von Dänkenheim bis Orlando Lasso von ca. 1450—1590 mit vollem Recht die große niederländische Epoche in der Musik genannt hat. Eine imponierende Reihe niederländischer Meister findet man in dem Verzeichnis aller bis gegen Ende des 16. Jahrhunderts als Gelehrte, Schriftsteller, Tonsetzer oder Tonlehrer bekannt und mehr oder weniger berühmt gewordenen Niederländer, wie auch der aus ihrer Schule unmittelbar hervorgegangenen Fremden, welche Riefewetter aus den Traktaten

der Musikschriftsteller des 15. und 16. Jahrhunderts, eines Franchinus Gaforius, Pietro Aron und Spataro, aus vielen teilweise bis dorthin unbekannten Notendruckten Petruccis und aus anderen Werken geschöpft und in seinen „Verdiensten der Niederländer“ auf S. 31 ff. veröffentlicht hat.

Wie angedeutet, ist der erste große Meister dieser niederländischen Epoche Johannes Ockeghem oder Ockenheim, vermutlich ein Schüler von Binchois und Dufay, von ca. 1420—1513 (nach anderen Angaben früher); er schrieb nach der Überlieferung u. a. einen Kanon zu 36 Stimmen, eine Missa Prolationis, wobei aus zwei geschriebenen Stimmen die beiden anderen sich ergeben, und eine Missa ad omnem tonum, die bei Anwendung der entsprechenden Vorzeichnungen in jedem der vier Kirchentöne gesungen werden kann. Trotzdem wird er bei außerordentlicher Zartheit und Innigkeit des Ausdrucks auch dem Text gerecht. Namentlich aber war er ein gefeierter und geschätzter Lehrer; Pierre de la Rue, Agricola, Prioris, Gaspar, Compère, Brumel und vor allen Josquin zählt er zu seinen Schülern.

Als Zeitgenossen Ockenheims sind zu nennen Antoine Busnois († 1481), Firmin Caron, Johannes Regis und Jacob Barbireau († 1491) u. v. a. (Ambros zählt 17 auf).

Der bedeutendste Schüler Ockenheims aber und der Hauptrepräsentant der sog. zweiten niederländischen Schule ist unstreitig Josquin des Prés (Jodocus Pratensis, † 1521); er trieb mit den kontrapunktischen Formen das kühnste und gewagteste Spiel, z. B. schrieb er eine 24stimmige Motette, die in jeder der vier Stimmen einen sechsfachen strengen Kanon enthält. Der Kanon (eigentlich Fuga oder Consequenza, in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts namentlich auch in Italien kultiviert) war eine Form strengster Imitation, bei der sich

die übrigen Stimmen aus einer geschriebenen nach bestimmter Vorschrift (daher die Bezeichnung „Canon“) herausentwickeln ließen; blieb die „Vorschrift“ weg, so hatte man einen Rätselkanon (canon aenigmaticus), dem dann oft die seltsamsten Andeutungen zu seiner Lösung beigelegt waren, wie „clama ne cesses“ oder „otia dant vitia“, womit das Weglassen aller Pausen bezeichnet werden sollte, oder „qui se exaltat humiliabitur“, wobei sämtliche steigende Noten als fallende und umgekehrt gesungen werden mußten; oder „canit more Hebraeorum“, womit bisweilen das Singen von rückwärts, also der sog. Krebs- oder Spiegelskanon (canon cancricans) bezeichnet wurde.

Josquin war entschieden ein musikalisches Genie, das zeigt er in den künstlichsten wie in den anspruchloseren Kompositionsgattungen, und gerade durch ihren künstlerischen Wert stehen seine Arbeiten weit über denen seiner Vorgänger und Nachahmer. (Ambros nennt 63 niederländische Zeitgenossen [darunter Schüler] Josquins und 68 weitere niederländische Meister von Josquin bis Orlando.) Josquin schrieb mehr als 30 Messen und noch mehr Motetten und weltliche Lieder, nur Palestrina und Orlando übertreffen ihn hierin unter den damaligen Komponisten. Viele seiner Kompositionen finden sich u. a. in den 1891 von der österreichischen Regierung angekauften sechs Trienter Codices, die in den „Denkmälern der Tonkunst in Österreich“ in moderner Notenschrift und Partitur veröffentlicht werden.

Am nächsten kommt ihm sein Zeitgenosse Obrecht oder Hobrecht (geb. 1430 zu Utrecht, Kapellmeister daselbst 1465, Gesangslehrer des dort als junger Chorsänger mitwirkenden Erasmus von Rotterdam, † ca. 1500 als Kapellmeister in Antwerpen); Erasmus rühmt von ihm, er sei keinem mit seiner Kunst nachgestanden (nulli secundus). Als Josquins Schüler werden genannt: Certon, Clément

Jannequin¹⁾, Maillart, Bourgogne, Moulou und Claudin Sermisy; Mouton, Adrian Petit genannt Coclius, Arcabelt, Jacquet von Berchem, Nicolaus Gombert, Heinrich Isaak u. a.; als weitere Meister der niederländischen Schule um 1500: Pierre de la Rue, Alexander Agricola, Anton Brumel, Loyset Compère, Gaspar van Werbeke, Anton und Robert de Fevin, Jean Ghiselin, Jacob Clemens von Papa, Richafort, Verdelot, Canis, Crequillon, Baet u. a.

An deutschen Meistern sind außer den schon genannten Alex. Agricola und H. Isaak hier noch anzuführen der auch als Schriftsteller bekannte Adam de Fulda, Stephan Mahu, Leonhard Baminger, Paul Hofhaimer, Thomas Stölzer und Heinrich Finck (Ambros registriert 40 deutsche Meister und 23 Kleinmeister, wovon wir verschiedenen noch später begegnen werden). Den erwähnten Franzosen ist noch der päpstliche Kapellfänger und nachmalige Bischof Eleazar Genet, von seiner Vaterstadt Carpentras il Carpentrasso genannt, beizuzählen (Ambros zählt 120 französische Tonsetzer von Josquin bis Orlando). Von Spaniern wirkten verschiedene in der päpstlichen Kapelle als angesehene Sänger mit, während an eigentlichen Tonsetzern weder aus ihnen noch aus Italien oder England in dieser Zeit Männer hervorgingen, die den großen Niederländern ebenbürtig zur Seite gestellt werden könnten. (Von vorreformatorischen englischen Tonsetzern, sowie Meistern [namentlich Madrigalisten] des 16. Jahrhunderts, die wir später erwähnen, finden sich bei Ambros etwa 70 Namen, von Florentinern und Oberitalienern [und Frottolisten] des 15. Jahrhunderts etwa 30, sowie etwa 50 Vorgänger Palestrinas in Rom und im übrigen Italien.)

¹⁾ Der bedeutendste Programmusiker (Vokalmusik!) des 16. Jahrh. Vgl. „Les cris de Paris“ (Schilderung des Pariser Straßenlebens), „Le caquet des femmes“ (Weiberflatsch) und namentlich seine „Schlacht bei Marignano“.

Schlimm bestellt war es in diesen Kompositionen, namentlich auch in den künstlichsten und kompliziertesten, um den Text. Einerseits überließ man es meist den Sängern, den Text zu unterlegen, und schrieb ihn meist nur an den Anfang und das Ende der Komposition, was, ganz abgesehen von der schon erwähnten kirchlichen und profanen Textmischerei, zu unvermeidlichen Mißständen führen mußte; andererseits wurde man im allgemeinen dem Text, was Auffassung und Ausdruck anlangt, bisher doch niemals in vollem Umfang, in wirklich voll befriedigender Weise gerecht, wenn auch bei einzelnen Meistern, wie schon erwähnt, schöne und respectable Ansätze und Anfänge dazu vorhanden waren, die kontrapunktischen Spielereien und Künsteleien waren doch noch viel zu stark im Schwunge. Hier war also einzusetzen, zu vereinfachen, zu verbessern, eine ideale Vermählung zwischen Text und polyphoner Schreibweise anzustreben, wie sie in der folgenden kontrapunktischen Periode, in welcher die Führung von den Niederländern auf Italien überging, auch wirklich erreicht wurde.

Gehe wir aber dazu übergehen, interessieren uns noch die Schicksale der weltlichen Musik, des Volks- und Kirchenlieds in der Landessprache, in unserer Periode. Unsere bisherige Geschichte betraf meist kirchliche Musik, was sich teilweise aus der Zeit und Stellung der Kirche überhaupt, teilweise daraus erklärt, daß eben die meisten mittelalterlichen Musikschriststeller Priester oder Mönche, die Sänger und Komponisten aber in erster Linie für die Kirche tätig waren, weshalb uns vornehmlich das überliefert ist, was diesen nahelag, was sie zunächst interessierte, so daß wir eigentlich das ganze Mittelalter hindurch mit Überlieferung kirchlicher Kompositionen besser bedient sind.

Was übrigens die Art und Weise dieser Überlieferung von Kompositionen anlangt, so muß hier noch mit einigen

Worten des schon im bisherigen mehrfach erwähnten Notendruck gedacht werden. Hier ist sogleich festzustellen, daß das bisher dem aus Fossombrone bei Urbino stammenden Ottaviano dei Petrucci zugeschriebene Verdienst der Erfindung des Notendrucks mit beweglichen Metalltypen diesem Meister nicht zukommt. Die neueren Forschungen haben, wie wir im 1. Teil S. 96 f. dargelegt haben, ergeben, daß ein deutscher Meister in Rom 1476 den ersten Musiktypendruck herausgab; ihm folgten in Deutschland selbst derartige Drücke von 1481 ab, wenn nicht das dort erwähnte Tübinger Fragment noch älter ist. Es bleiben also der bisher angenommene älteste Druck Petrucci's „*Harmonice Musices Odhecaton*“, Venedig 1501, wie auch der bisher als ältester angenommene deutsche Druck der „*Melopoiae*“ von Erhard Deglin in Augsburg 1507 nur als älteste Mensuralnotentypendrucke bestehen. Außerdem bleibt Petrucci das Verdienst, daß er sehr viele Messen und Lieder namentlich von niederländischen Meistern sowie italienische Frottole, Lamentationen und Lautentabulaturen im Druck veröffentlicht hat. Die Bibliotheken von Bologna, Wien, Berlin und München bewahren solche Druckwerke. In Italien folgten als Notendrucker: Junta in Rom, Scoto und Gardano in Venedig u. a.; in Deutschland außer den genannten Peter Schöffer und namentlich Hieronymus Andrae, genannt Formschneider, und Joh. Ott, Petrejus, Berg, Neuber u. a. in Nürnberg, Georg Rhaw in Wittenberg, Adam Berg und Nicolaus Henricus in München u. m. a. In Frankreich sind die ersten Pierre Attaignant in Paris, dann die Familie Ballard; in den Niederlanden Plautin, Susato und Phalèse; in England John Day und Thomas Este. Der Notendruck verlor im 17. Jahrhundert an Schönheit, zugleich kommt der Notenkupferstich auf; an den weltbekannten Namen Breitkopf knüpft sich schon im

18. Jahrhundert ein neuer Aufschwung dieser Kunst: Immanuel Breitkopf vereinfachte das ganze System und führte bewegliche, in Kopf, Strich und Linienteile zerlegbare Typen ein.

§ 4. Troubadours, Minnesänger und Meisterfinger.

Troubadours (Trobadors oder Trouvères von trobar, trouver = erfinden, in Spanien Trobadores, in England Minstrels) hießen damals im 11. und 12. Jahrhundert im südlichen Frankreich die Dichter und ihre Kunst art de trobar und später *gaya ciencia*, die fröhliche Wissenschaft. Es waren weltliche Lieder in der Volkssprache (provenzalisch oder romanisch), die ältesten Dokumente der Kunstlyrik in Europa.

An den Höfen der Grafen von Toulouse, von Barcelona und der Provence¹⁾ war diese Kunst zu Hause, und es werden z. B. als Troubadours erwähnt Graf Wilhelm von Poitiers (1087—1127) und später König Thibaut von Navarra (1201—1254). Kieselwetter bringt Gefänge von dem Provenzalen Jaufre (1190—1240), von dem französischen Troubadour dem Châtelain de Couch und von Thibaut von Navarra mit ihren Weisen. Die französischen Troubadours sangen die gewöhnlich ebenfalls von ihnen erfundenen ziemlich monotonen Liedweisen, die in der Tonart schon stark an unser Dur und Moll erinnern (wie auch die ältesten Volkslieder), meist nicht selbst, sondern ließen dieselben von ihren Gehilfen, den sog. *Ménétriers* oder *Jongleurs* (*joculatores*, da sie zugleich als Spaßmacher, Possenreißer, Seiltänzer usw. funktionierten,

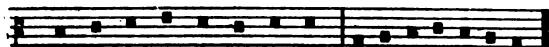
¹⁾ Mag Nordau sagt in seinen Kulturstudien „Vom Kreml zur Alhambra“ II. B. S. 282 von der heutigen provenzalischen Poesie: „Von der süßen schwärmerischen Melancholie der Menestrels, von dem nachtigallenhaften Zauber der rührenden Liebesklagen jener Wanderfänger hat sich keine Tradition erhalten; die provenzalische Poesie ist heute ganz Sonnenschein, ganz Lebensfreude, ganz Jubel und Lust.“

in England Jugglers, Gleeman, die professionsmäßigen Sänger und Instrumentalisten) vortragen. Die Troubadours besaßen eine eigene Notation, worauf wohl einer der frühesten provençalischen Sänger hindeutet, wenn er sich rühmt, er wolle sein Gedicht samt dem Ton über das Meer senden. Diese Notation war die schwarze nota quadriquarta, so daß solch eine Troubadourmelodie einem „Gregorianischen Choral“ ganz ähnlich sieht, wiewohl sie tatsächlich davon sehr verschieden ist und ziemlich liedmäßige Melodien aufweist; orientalische Weisen infolge der Kreuzzüge, wie auch die benachbarten Araber mögen auf Ton und Poesie, die vorzugsweise eine ritterliche Huldbildung an die Frauen war, Einfluß geübt haben. Die Lieder wurden gewöhnlich mit der Harfe, Viola oder Rotta begleitet. (Vgl. H. Riemann im Mus. Wochenbl. 1897 und M. E. Nr. 9.)

Nr. 9.

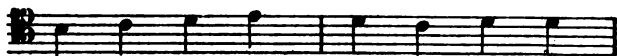
Lied des Königs Thibaut von Navarra (Ambros, M.-G. II. S. 227; Riese Wetter l. c. Nr. 5).

Originalnotation.

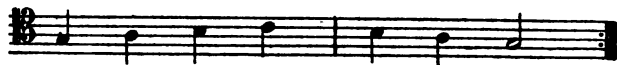


L'autri - er par la ma - ti - née etc.

Übertragung.



L'au - tri - er par la ma - ti - née
U - ne pas - to - re ai tro - vée



entre un bos et un ver - gier
chan - tant pour son en - voi - sier.

Et di - sait un son pre-mier Chi mi tient li
 mais d'a - mor. Tantost cel - le par en - tor
 Ka je loi de frai - nier si li dis sans
 de - lai - er: Be - lle, diex vous doint 'bón jour.

Wie gesagt, Grafen-, Fürsten- und Königshöfe waren die Heimstätten dieser Dicht- und Sangeskunst, und von Südfrankreich verpflanzte sie sich nach dem Norden, nach Flandern und Brabant, nach England, wie nach Italien, nach Portugal und Spanien, die Könige von Aragon und Kastilien Alfons X., Peter III. und IV. waren selbst Troubadours, und die Poesien Alfons' X. nebst Singweisen (mehr als 400) befinden sich in zwei kostbaren Pergamentbänden in der Bibliothek des Estorial und in einem ähnlichen der Kathedralekirche von Toledo gehörigen Index; die spanischen Melodien sind den provençalischen ähnlich. An Liedformen sind zu nennen die Chansons (Liebeslieder), die Sirventes (Dienstlieder, später Huldigungen an die hl. Jungfrau), Blanch (Complainte, englisch Complaintes, Klaggelied), Roncel (englisch Roundels und Virelaies, Rundgesang), jeux-partis (Gesänge in Dialogform) und die volkstümlichen Lais (bretonischen Ursprungs = Elegie und Ballade).

Neben dem französischen Troubadour und angehenden Kontrapunktisten Guillaume Machaud ist es namentlich der geniale Adam de la Halle (genannt le boiteux oder bossu d'Arras, im 13. Jahrhundert), der den Übergang bildet von den Trouvères zu den technisch geschulten Musikern; wir verdanken ihnen die ersten, noch ziemlich rohen Versuche mehrstimmiger Komposition, u. a. sind sie durch ihre präziösen französischen Chansons und Lays berühmt, Adam namentlich noch durch seine weltlichen Singspiele, wie „li gieu di Robin et Marion“, wohl das älteste aller Singspiele, „li jus Adan ou de la feuillie“ und vielleicht auch „li jus du pèlerin“, weshalb ihn die französische Literaturgeschichte als Begründer der dramatischen Kunst bezeichnet¹⁾.

In Deutschland waren es die Minnesänger und Meistersinger, die unabhängig von den französischen Troubadours dem weltlichen Kunstlied vom 12. bis 14. Jahrhundert ihre Pflege angeeignet ließen. Der deutsche Minnesang ist inniger und zarter, wie ein Nachklang des Marienkultes; der Minnesänger führt seine Gesänge selbst aus in Sang und Begleitung und führt keinen Minstrel oder Jongleur mit sich. Die glänzendste Epoche des Minnesangs ist die der Hohenstaufenkaiser; doch waren es auch hier wie in Frankreich (Machaud und Adam) nicht lauter „edele“ Sangesritter, es finden sich z. B. unter den Sängern auf der Wartburg (der „Sängerkrieg“ unter Landgraf Hermann von Thüringen 1207) neben den Rittern Wolfram von Eschenbach, Walther von der Vogelweide u. a. auch Viterolf, einer von des Landgrafen Hofgesinde, und Heinrich von Ofterdingen, ein Bürger aus Eisenach.

Die etwas einförmige Weise des deutschen Minnelieds ähnelt mehr dem Vortrag des melismatischen oder psalmo-

¹⁾ Eine Gesamtausgabe seiner Werke von Couffemaier, Paris 1872.

38 Anfänge und Entwicklung der vokalen Mehrstimmigkeit.

dierenden Gregorianischen Choral, wie uns ein Beispiel aus dem „Wartburgkrieg“ zeigen kann (M. E. Nr. 10); dementsprechend sind die Melodien auch in der Quadratenmenschrift (Pfeilen-Neumierung) notiert, begleitet wurden

Nr. 10.

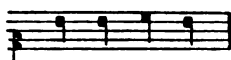
Deutscher Minnesang aus dem Wartburgkrieg.

(Ambros, II. S. 248.)

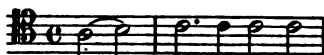
Originalnotierung.



Daz erste Synge hie no tut Heynrich von
Übertragung (frei regitierend).



Ofter - bingen.



Daz er - ste Synge



hie no tut Heynrich von Ofter - bingen



in des e - deln vur - sten dion usw.

sie mit Harfe oder Fiedel. War der Trouvère mehr Liedersänger, so war der Minnesänger Rhapsode. Erst in der späteren Periode, im 15. Jahrhundert, finden wir allmählich auch förmliche Liedweisen¹⁾. Damit war aber auch das

¹⁾ Dichtungen der Minnesänger vorzüglich in der Jenaer und der aus dem 14. Jahrhundert stammenden sog. Manessischen Handschrift (Heidelberg); die erhaltenen Melodien im 4. Band von Hagens „Minnesänger“ (5 Bde. 1838—56) und bei Paul Runge, „Die Gesangsweisen der Colmarer Handschrift und die Liederhandschrift Donaueschingen“ (1896).

Ende des Minnesangs gekommen und die ritterliche Kunst ging auf die Bürger und Handwerker über im deutschen Meistergesang, dessen Hauptsitz seit dem 14. Jahrhundert Mainz war; auch Frankfurt, Colmar, Würzburg, Zwickau und Prag taten sich frühzeitig hervor, und im 15. und 16. Jahrhundert Straßburg, Augsburg (wo nachweisbar 1449 die erste Singschule in Süd- und Mitteldeutschland), Nürnberg, Regensburg, Ulm, München, Danzig u. v. a. Städte, wobei neben Mainz namentlich Nürnberg, Augsburg, Ulm und Straßburg ¹⁾ die erste Stelle einnahmen. Eine ähnliche Erscheinung in England ist die am Ende des 13. Jahrhunderts gegründete Gesellschaft Londoner Kaufleute mit dem Namen „Pui“. Die Gesangsweise des Lieds oder Vars mit seinen zwei Stollen und dem Abgesang war natürlich mehr die rezitierende; aber möglichst nüchtern, geist- und schwunglos und monoton waren diese „Weisen“ und „Töne“, echte Handwerkerprodukte, und die Bezeichnungen, die sie ihnen gaben, harmonisierten dazu (roter Ton, blauer Ton, Blutton, geschwänzte Affenweis, traurige Semmelweis, Fetzdachweis, warme Winterweis, abgeschiedene Bielfraßweis, heftige Granatfugelweis, Blasii Lustweis, Schreibpapierweis, gläserner Halbkrügelton und viele ähnliche wundersame Klänge!). Hierüber Weiteres zu sagen, wäre um so weniger begründet, als der deutsche Minne- und Meisterfang für die Entwicklung der Kunst bedeutungslos war. Wir wissen: nicht die trockenen, monotonen Meisterfängerweisen dienten den deutschen Tonmeistern des 15. und 16. Jahrhunderts, einem Zind, Stolz, Isaak, Dietrich, Mahu u. a., zur Grundlage ihrer kunstreichen Bearbeitungen, sondern nächst dem Gregorianischen Choral bot ihnen das deutsche Volkslied mit seinen frischen, anregenden Melodien die unerschöpfliche Fundgrube.

¹⁾ In der Straßburger Meisterzunft waren außer den Handwerkern auch Professoren, Doktoren und Beamte vertreten.

§ 5. Die Instrumentalmusik.

Zur Zeit des Minnefangs ward Gesang und Saitenspiel außerordentlich geschätzt. Jakob Falke sagt: „Fast ein größeres Erfordernis für die Bildung des jungen Ritters als Schreiben und Lesen scheint Musik gewesen zu sein: Gesang und Saitenspiel. Musik war ein gewöhnliches und das erste Unterhaltungsmittel, und wo sich junge Leute zusammenfanden, wurde alsbald zum Reigen gesungen und gespielt. Die Instrumente, welche die jungen Damen zu lernen hatten, waren Saiteninstrumente, sowohl solche, die geschlagen oder gegriffen wurden, wie die Leier, die Harfe, als auch solcher Art, die man mit dem Bogen streicht. Die Fiedel oder Geige wird häufig als das Instrument der Damen erwähnt.“ Die Begleitung selbst wiederholte wohl in der Hauptsache die Melodie und ließ wahrscheinlich einige Bassöne, namentlich Grundton und Quint, dazu erklingen¹⁾.

Bezüglich der Musikinstrumente des frühen Mittelalters sind wir auf Mitteilungen der gleichzeitigen Dichtung und Abbildungen der bildenden Künste²⁾, namentlich die Miniaturmalereien angewiesen. Solche Miniaturen wurden schon von Sebastian Virdung (*musica getutscht*, Basel 1511) und Praetorius (*Syntagma musicum*, Wolfenbüttel 1618), vorzüglich aber von Fürstabt Gerbert („*de cantu et mus.*

¹⁾ übrigens scheint schon im 12. bis 13. Jahrhundert die Instrumentalmusik zu einer ganz erheblichen Beweglichkeit und Vielgestaltigkeit entwickelt gewesen zu sein. Wenn wir erst von der Mitte des 15. Jahrhunderts an selbständige Proben besitzen, so folgt daraus nicht, daß sich die Instrumentalmusik erst im Laufe des 15., 16. und 17. Jahrhunderts allmählich aus einer absoluten Abhängigkeit von der Vokalmusik losgerungen habe. Vgl. darüber u. a. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie* S. 210 ff.

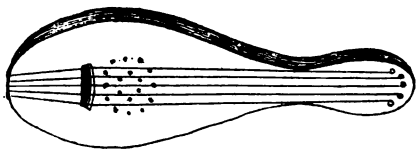
²⁾ Das reichste Orchester des 11. und 12. Jahrhunderts ist abgebildet auf einem Relief der Kirche St. Georg zu Bochartville bei Rouen. Vgl. hierzu auch: Hugo Leichtentritt, „Was lehren uns die Bildwerke des 14.—17. Jahrhunderts über die Instrumentalmusik ihrer Zeit?“ *Sammelb. d. I. M. G.*, Jahrg. VII, Heft 3, S. 315—364.

sacra“, St. Blasien 1774) reproduziert und von letzterem auch wissenschaftlich verwertet. Um das Jahr 1000 treten die Streichinstrumente in der bildenden Kunst des Abendlandes auf (in der byzantinischen Kunst wurden sie schon im 10. Jahrhundert verwendet), und zwar in so vielen Arten und Formen, daß ihre Verwendung wohl bedeutend älter erscheint. Ihre Heimat ist wohl der Orient. Außer der schon erwähnten Chrotta mag das einsaitige Trumscheit zu den Urformen der Streichinstrumente gehören. Die in dieser Zeit erwähnte Gigue (auch Lyra genannt) ist wohl das Stammwort unserer Geige und wurde, weil bei der Tanzmusik verwendet, selbst der Name für einen munteren Tanz; auch die Rubeh (die persisch-arabische zweisaitige Remantsche) scheint ein Geigeninstrument gewesen zu sein, ebenso die Bielle (altdeutsch Fidel), Viole, Ribeca u. a. mit zwei bis fünf Saiten. Diese Streichinstrumente waren vielen Wandlungen und Veränderungen unterworfen, sowohl was die Zahl der Saiten als die Form betrifft, bis sich allmählich im 14. Jahrhundert eine unsern heutigen Instrumenten ähnliche Bauart herausbildete, Violon in vier und mehr Größenverhältnissen mit sechs Saiten. Um 1500 wird unsere heutige Form konstant. Die ältesten Amati (Andrea, Nicola und Antonio) arbeiteten noch im 16. Jahrhundert, ebenso Duiffopruggar in Bologna und Gaspard de Salo in Brescia. Die eigentliche Blüte des Geigenbaus fällt aber in das 17. Jahrhundert¹⁾. Die vom 16. Jahrhundert an sich verbreitende Familie der 9—24saitigen Lyren (Sreichinstrumente mit Griffsaiten und Bordunen) möge hier noch erwähnt sein. Ein seltsames Streichinstrument im 10. bis 12. Jahrhundert ist das Organistrum (auch Symphonia

¹⁾ Ein drei Bände umfassendes Werk über die Bogeninstrumente und ihre Geschichte ist das von Ant. Vidal, *Les Instruments à archet* (Paris 1876—78). Über die Urformen vgl. auch Wallaschet, *Anfänge der Kunst*.

und in Frankreich seit dem 15. Jahrhundert Viella genannt), ein Mechanismus mit Klaviatur für zwei Saiten, zu denen noch zwei im Einklang oder in Quint oder Oktav mitbrumnten, die Saiten wurden aber mittels eines Rades mit Kurbel gestrichen; in der Dreh- und Bettlerleier lebt das Instrument noch fort. Ein Klaviaturstreichinstrument war auch die im 15.—16. Jahrhundert gebaute Schlüssel-fiedel. — Mit den Fingern gezupfte Saiteninstrumente sind außer der Harfe (wegen ihres englischen Ursprungs *Cithara anglica*) und dem Psalterium (in Triangelform mit 10—32 Saiten, heute noch im ungarischen Cymbal) vor allem die Lauten- und Gitarreninstrumente (vgl. E. Nr. 11), deren Heimat wohl der Orient ist, und welche,

Nr. 11.



Laute.

schon von den Ägyptern gebraucht, uns wohl durch die Araber und die Kreuzfahrer über Spanien und Sizilien nach Europa gebracht wurden. Ursprünglich viersaitig, erhielten die Lauten allmählich sechs, sieben, ja elf Doppelsaiten (Chöre); gestimmt wurden sie von G oder H aus in Quarten und Terzen. Zur Lautenfamilie gehörte die Cistra (italienisch *citara*, englisch *cithern*, Vorbild unserer Schlagzither) und ihre Abarten, die kleine Pandora (Mandola, Mandoline) und die mit zwei bis drei Halsen versehenen Zwillingss- und Drillingscistren. Größere Lautenformen waren die Theorbe, die Baß- oder Erzlaute (Archiliuto) und die Chitarrone.

Gerade im Gegensatz zu den gelehrten Musikern, den *cantori a libro*, wurden die Dilettanten *cantori a liuto* genannt, weil sie Gesang und Lautenspiel nach dem Gehör und nach überkommenen Regeln pflegten; im 15. Jahrhundert erfanden sie sogar eine eigene Notierung, die sog. Lautentabulatur (deutsche, französische und italienische Lautentabulatur; vgl. M. E. Nr. 12), die sich etwa bis zum

Nr. 12.

„Ach Elslein, liebes Elslein.“ Lautentabulatur aus dem 1523 zu Wien gedruckten Lautenbuch des Hans Judenkunig von Schwäb. Gmünd (Ambros. II S. 282).



Übertragung.



17. Jahrhundert im allgemeinen Gebrauch erhielt. Die Laute war das allgemein und überall beliebte Hausinstrument, „das Klavier des 16. Jahrhunderts“, und alles Erdentliche, größere mehrstimmige Tonwerke aller Art (gewöhnlich eine Stimme gesungen, die andern gespielt, sog. „falsche Monodie“), Volkslieder (*chansons*, *balladées*, *airs de cour*, *Romances*, *Villancicos*), Tanzlieder, in- und ausländische Instrumentaltänze wurden wie heute fürs Klavier, so damals vom 16.—18. Jahrhundert für die Orgel und nament-

lich für die Laute „koloriert“ oder unkoloriert, besser oder schlechter „arrangiert“. Man besitzt eine schöne Anzahl Lauten-
tabulaturen aus dem 16. Jahrhundert: so die Intabulatura
de Lauto (einen Druck von Petrucci), deutsche von Hans
Judentunig, Neusiedler, Ochsenkuhn, französische von Atta-
gnant, eine Sammlung von Besardus mit 404 Stücken und
das Lautenbuch von dem Engländer John Dowland. Als
berühmte Lautenisten sind zu nennen Franc. Spinaccino in
Venedig, Marco d'Aquila, Franc. da Milano, Lorenzini,
die Deutschen Gerle, Neusiedler, Heßel, der Franzose Besard
und der Engländer Dowland. Die Lautenmusik war nicht
ohne Einfluß auf die Entwicklung: in den spanischen
Romances und Villancicos zeigen sich schon um 1500 die
Anfänge der Monodie, in den französischen Tanzstücken die
der Suite. — Die Blasinstrumente des Mittelalters
zerfallen in zwei große Gruppen: die Horninstrumente
(Vorgänger unserer Blechbläser) und die Pfeifeninstru-
mente (Vorgänger unserer Holzbläser). Von den ersteren
nennen wir das Stierhorn (Büffelhorn, Größe bis drei
Fuß, auch aus Metall), das Heerhorn (fast mannhoch,
besonders im Krieg verwendet), das Hift- oder Signal-
horn (kleinste Art für Wächter, Türmer und Hirten, auch
als Jagdhorn für die eintönigen Fanfaren der Jagd);
den „krummen Zink“ (kurzes, hölzernes Horn mit Löchern,
zuerst in England, auch „großer“ und „schwarzer Zink“),
das Tubeninstrument (Trumba, Trompete und Po-
saune in ihren verschiedenen Arten), den „geraden Zink“
(auch „stillter“ und „weißer Zink“) und die Busine (mit
engerem Rohr und Schallbecher, der Urahn unserer Blech-
bläser). Von den Pfeifeninstrumenten seien namhaft ge-
macht die Schnabelflöte (Spielarten: Schwegel und
Kauschpfeife), die Doppelflöte, die Syring oder
Pansflöte, die Querflöte (besonders in Deutschland und

der Schweiz beliebt), die Schalmei (das einzige Rohrblattinstrument des Mittelalters, hierher gehört auch die Familie der Bombarte oder Bommer und Sordune, später Oboe, Englischhorn, Fagott in ihren verschiedenen Arten und Größen), der Dudelsack und seine kleinere Abart, das Platerspiel. Auch die Schlaginstrumente fehlten nicht: außer den schon genannten Cymbeln und Pauken kannte man Trommeln, Becken, Triangel und Glockenspiele. Auch die meisten der oben erwähnten Blasinstrumente wurden im Laufe des Mittelalters zu Familien ausgebildet.

Mit dem Ende des 16. Jahrhunderts können wir allmählich eine selbständige Instrumentalmusik unterscheiden, die Venezianer schrieben außer dem Vokalpart einen eigenen Instrumentalpart wie auch selbständige kontrapunktische Orgelstücke¹⁾. In England tritt die Klavier- (Virginal-)musik selbständig auf. — In den „geistlichen Konzerten“ Viadanas vertreten die Instrumente, wenn sie auch obligat sind, doch immer noch die Stelle der Singstimmen (vgl. „Bone Jesu“ für Tenor und zwei Posaunen, „Cor meum laude tua“ für Alt, Tenor und zwei Posaunen). Schon weit selbständiger ist das Orchester des Emilio del Cavallieri in dem Oratorium „Rappresentazione di anima e di corpo“ (1600): eine Geige, eine Vira doppia (Viola da Gamba), ein Clavicembalo, eine Chittarrone, zwei Flauti oder Tibie all'antica. Giov. Gabrieli schreibt sein „in ecclesiis benedicite Domino“ für zwei Chöre, eine Geige, drei Zinken und zwei Posaunen; sein „surrexit Christus“ für drei Singstimmen, zwei Geigen, zwei Zinken und vier Posaunen.

¹⁾ Die beiden Gabrieli schrieben kleine selbständige Instrumentalsätze, Sonaten genannt, für 5–22 Stimmen, auch Hans Leo Hasler gab selbständige Intraden und Tanzlieder heraus.

Monteverdi hat schon 1607 ein Orchester mit 32 Instrumenten. Das 17. Jahrhundert bringt namentlich auch für Deutschland wirkliche Selbständigkeit dieses Musikzweigs, eine eigentliche Orchester- oder Instrumentationskunst¹⁾.

Im übrigen sehen wir aus dem Bisherigen, daß man sich auf Arrangements für gewisse Instrumente²⁾ beschränkte; die Streich- und Blasinstrumente aber führten ebenfalls meist die mehrstimmige weltliche und kirchliche Vokalmusik aus (mit konventionellen Verzierungen!), dazu noch kleine Vorspiele und Instrumentaltänze. Zur Wiedergabe solcher Vokalcompositionen durch Instrumente nahm man die letzteren, wie sie eben nach ihrem Umfang (Diskant-, Alt-, Tenor- und Bassinstrumente) brauchbar waren; andere Gesichtspunkte waren nicht maßgebend. Auch für die Kirchenmusik fanden sie Verwendung in der Weise, daß die Gesangsstimmen zugleich von Instrumenten mitgespielt wurden, sei es zur Verstärkung oder zum Ersatz der einen und anderen Stimme. Dies ward auf dem Titelblatt der Vokalpartitur, namentlich vom 16. Jahrhundert ab, teils durch Abbildungen musizierender Instrumentalisten, teils auch durch die Überschrift angedeutet³⁾, — z. B. Orlando de Lassus, *sacrae can-*

¹⁾ Man wird aber wohl mit Niemann annehmen müssen, daß die Improvisationen wie bei den antiken, so bei den mittelalterlichen Instrumentalisten eine bedeutende Rolle spielten und es zu respektablen Leistungen brachten, von denen uns eben, wie es in der Natur der Sache liegt, nichts überliefert ist, weil nichts notiert wurde. Anderseits erinnert Niemann an das schon im 14. Jahrhundert mit obligater Instrumentalbegleitung versehene italienische und französische weltliche Kunstlied (Sammelb. d. I. M. G. VII, 4 S. 529–550 und „Hausmusik aus alter Zeit. Intime Gesänge mit Instrumentalbegleitung aus dem 14.–15. Jahrhundert“ von demselben Verfasser, Leipzig 1907).

²⁾ Schulen für Flöte, Violine und Viola gab Ganassi del Fontego in Venedig 1535–43 heraus.

³⁾ Die Bezeichnung *a cappella* = reine Vokalmusik einerseits (z. B. Sistine Kapelle) und *Capelle* = Instrumentalkörper anderseits hängt wohl damit zusammen. — Um hier noch ein Wort über das Institut der Kapellen anzuzeigen, so wurden solche „Kapellen“ nach dem römischen Muster auch in andern Ländern, in England z. B. ausgebreiteter seit dem 14. Jahrhundert, errichtet.

tiones vulgo Motetta appellatae quinque vocum tum viva voce tum omnis generis instrumentis cantatu accommodatissimae, liber primus, Venetiis apud Franc. Rampazato 1562. Auch der oft übermäßige Stimmumfang nach der Höhe wie Tiefe mancher Kompositionen jener Zeit weist auf Beziehung von Instrumenten hin. Welcher Art letztere waren, sagt uns z. B. Praetorius in seinem Syntagma mus., wo er erzählt, er habe einmal die herrliche Motette „Egressus Jesus“ à 7 vocum von Jacob van Wert (einem berühmten niederländischen Komponisten in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts) „mit zwei Theorben, drei Lauten, zwei Cithern, vier Clavichmeln und Spinetten, sieben Violon de Gamba, zwei Quer-Flöten, zwei Knaben, einem Altisten und einer großen Violen ohne Orgel oder Regal musizieren lassen; welches ein trefflich-prächtige herrliche Resonanz von sich geben also daß es in den Kirchen wegen des Lautes der gar vielen Saiten fast alles geknittert hat“. Auch Erasmus von Rotterdam schreibt (Komment. z. XIV. Kap. d. 2. Kor.-Br.), daß sich in den Kirchen Posaunen, Trompeten, Krummhörner und Pfeifen mit dem Klang der menschlichen Stimmen mischten; er ist aber nichts weniger als erbaut von dem „gereusch“ und „ungestümen gekree“, von den „schendlichen und unerlichen bulliedern und gesang“ in den Kirchen (er meint vor allem in England!). Man laufe in die Kirchen wie in ein Spielhaus, um was Lustiges zu hören, halte mit großen Kosten Orgelmacher und Knaben, „die jr leben lang solch kreen allein und darneben nichts guts lernen“; man glaube, Gott werde versöhnt „mit unkeusehem Singen und behend beweglichem Hals“. Ein vielleicht übertriebenes, aber gewiß wohl zu beachtendes Urteil über die damalige Kirchenmusik mit Instrumentalbegleitung, speziell in England unter Heinrich VIII.!

Die eigentlichen Musikanten aber, die handwerks-

mäßigen Musiker, die fahrenden Spielleute, die sich aus jenen Minstrels und Jongleurs herausgebildet hatten (die histriones), waren im Mittelalter sämtlich verachtete Leute, weil man ihre schlechten Eigenschaften nicht, wie es billig gewesen wäre, ihren traurigen Lebensbedingungen, unter denen sie verkommen mußten, sondern eben ihrer Tätigkeit als Musikanten zuschrieb; der Sachsen- und Schwabenspiegel bezeichnet sie als Gefindel und erklärt sie samt ihren Kindern als ehr- und rechtlos. Doch waren sie überall gern gesehen, man bedurfte ihrer bei Tanz und Gelage und allen festlichen Veranstaltungen, ihnen danken wir auch die Pflege und weitere Ausbildung namentlich der Blasinstrumente (Pfeifen, Pömmel, Schwegel, Zinken usw.). Aus den Kreisen dieser Musikanten und Komödianten (wie aus den Sängern der Kirchen- und Hofkapellen) gingen auch die ersten Berufsschauspieler hervor. Bei ihrem Umherziehen besorgten diese Bagabunden zugleich einen Teil unseres heutigen Postverkehrs und repräsentierten in ihrer Person eine „wandernde Zeitung“. In den Städten wurden frühzeitig eigene Stadtpfeifer, Kunstpfeifer und Türmer (Hornsignale beim Anrücken eines Feindes, Blasen eines Liebes am Morgen und Abend von Festtagen, auch mehrstimmiger Choräle, welche Übung sich ja bis heute da und dort erhalten) angestellt. Diese Musikanten spielten gern in C-Dur (von den Gelehrten *modus lascivus* genannt) und scheinen ähnlich wie die Trouveurs zur Ausgestaltung von dur- und moll-Tonart beigetragen zu haben.

Von der Mitwirkung bei der Kirchenmusik waren diese fahrenden Histrionen schon wegen ihres schlechten Ansehens verwiesen¹⁾ (das Konzil von Trier 1227 verbot strenge,

¹⁾ Übrigens wurden in England die Minstrels beizetten wenigstens ausnahmsweise auch als Kirchengänger und schon um 1300 auch als Instrumentisten wie in Frankreich beim Gottesdienst verwendet; auch das hing mit der Distanziertheit zusammen.

daß die Goliarden und Trutannen über den Sanctus und Agnus Dei ihre Verse fängen). Thomas von Aquino in seiner Summa th. II. qu. 168 art. 3 billigt ihnen zwar zu, ihr Stand sei, wenn sie ein ehrbares Leben führen, an sich nicht sündhaft, während andere, wie die berühmten Prediger Honorius Augustodunus im 12. und Berthold von Regensburg im 13. Jahrhundert, ihnen die Hoffnung auf das ewige Leben absprechen und sie als Gehilfen des Teufels bezeichnen. Im 12. Jahrhundert gesellten sich diesen Leuten auf dem Kontinent wie in England sogar vagabundierende Mönche und Mönche bei (clerici vagabundi oder Goliarden, von ihnen namentlich lateinische Liebes- und Trinklieder, wie „mihi est propositum in taberna mori“), und im 14. Jahrhundert die fahrenden Schüler (vagi scholares), die z. B. für Tirol eine wahre Landplage wurden.

Schon vom 13. Jahrhundert ab schlossen sich die in den Städten sesshaften Instrumentisten, Kunst- und Stadtpfeifer, Stadtzinkenisten, Turmbläser usw. in Deutschland, England und Frankreich zu Innungen oder Zünften zusammen wie die Meisterfänger; im Gegensatz zu den „Fahrenden“ genossen sie die kirchlichen und bürgerlichen Rechte. Als die älteste derartige Musikanteninnung ist die 1288 zu Wien gegründete St. Nikolaibruderschaft zu nennen, die bis auf Joseph II. (1782) unter dem Schutz eines sog. Musikantenvogts oder Spielgrafen stand, während sie in Deutschland, England und Frankreich ihren Zunftmeister, den sog. Pfeiferkönig (roy des menestriers, Stellvertreter des eigentlichen weltlichen Schutzherrn, des „Geigerkönigs“, roi des Violons), und ihren jährlichen Gerichtstag („Pfeifertag“) hatten. Während sich die letzten Meisterfänger erst im Jahre 1839 in Ulm mit Übergabe ihrer Innungszeichen an den dortigen Viederfranz auflösten, lebte noch 1838 zu Straßburg hochbetagt das letzte Mitglied der „Pfeifer-

zunft“, der Violinist und Orchesterdirektor Franz Lorenz Chappuy; in Memmingen erhielten sich die letzten Ausläufer sogar bis 1852.

§ 6. Das weltliche Volks- und Kunstlied.

Ähnlich wie der Gregorianische Gesang ist das Volkslied wichtig und bedeutungsvoll geworden für die Weiterentwicklung der europäisch-abendländischen Musik. Es sind uns ja schon im bisherigen Volkslieder in dem reichen polyphonen Gewebe der Kontrapunktisten, namentlich als Tenor ihrer Meßkompositionen, begegnet, und gerade auf diese Weise wurde die Kunstmusik dem Volke näher gerückt, mundgerecht gemacht, es fand darin ein Stück seiner selbst, wie andererseits die Kunstmusik durch Anschluß an diese kernigen Melodien nur gewinnen konnte. Sodann aber bietet das Volkslied, das weltliche wie das geistliche, eine Art Vermittlungsstufe zwischen den Formen des Gregorianischen Gesangs und unserer heutigen Musik. Wie wir schon oben bemerkten, spielt hier gerade die einfache Choralantiphone und dann die Sequenz ihre Rolle; an diese einfachen, unserm abendländischen Musikdenken und -fühlen entsprechendsten Weisen knüpfte der Volksgesang an, aus ihnen bildete er sich heraus, und es wäre ein leichtes, die gemeinsamen Motive in beiden zu entdecken. Das einzelne Volkslied selbst ist natürlich sozusagen wieder freien Ursprungs, aus dem Volke selbst herausgewachsen, von fahrenden Sängern und Musikanten erfunden und verbreitet, gewöhnlich nicht Produkt eines einzelnen bekannten Komponisten, sondern eines Unbekannten und im letzten Grunde des Volkes selbst, das es eben aufnahm und sich zu eigen machte, weil es ihm entsprach und gefiel. So erzählt die Limburger Chronik¹⁾ zum Jahr 1351,

¹⁾ Eine Handschrift aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts mit Berichten über Volksgesang und Instrumentalmusik, mit Namen und Bruchstücken vieler weltlicher Lieder, aber ohne Melodien.

daß man in Deutschland ein Lied sang, „das war gemein zu pfeiffen und zu trommelen und zu allen Freuden“; und zum Jahre 1374 berichtet sie von den Liedern eines mit dem Aussaße behafteten Barfüßermönchs: „und was er sang, das jungen die Leute alle gern, und alle Meister pffien und andere Spielleute furten den Gesang und das Gedicht“; „und war das alles lustiglich zu hören“ — freilich eine seltsam klingende Bemerkung der Chronik, wenn man z. B. die wehmütig rührenden Klagen des Unglücklichen vernimmt:

Mai, Mai, Mai,
 Du wunnigliche Zeit
 Menniglicher Freude geit
 Ohne mir, wer meinte das? —
 Man weist mich Armen vor die Thür
 Untren ich spür
 Zu allen Zeiten!

In seiner schlichten und gemütvollen Art ist das Volkslied, zumal das deutsche, im Unterschied von der wohlgepflegten Gartenblume des Kunstlieds einer einfachen, anspruchslosen Feld- und Wiesenblume zu vergleichen.

Aus dem 15. Jahrhundert haben wir verschiedene Aufzeichnungen deutscher Volkslieder. Außer dem Lied „Unlust det dich grüßen, din lib und och din gut“ in einem Roderz aus dem Stift St. Blasien (jetzt in Karlsruhe) haben wir solche als Anhang zu dem musikalischen Compendium des H. de Zeelandia, eines der frühesten niederländischen Kontrapunktisten, in der Universitätsbibliothek zu Prag. Dann wurden viele deutsche Volkslieder kunstreich zwei- und mehrstimmig bearbeitet von den Meistern der deutschen Schule, wie Finck, Mahu, Lemlin, Jsaak u. a. (Heinrich Jsaak, Arrigo Tedesco, ungefähr 1450 geb., ein Stern erster Größe am deutschen Himmel, wenn er vielleicht auch von Geburt kein Deutscher ist, bekannt durch sein Lied „Inspruch ich muß dich lassen“, sowie „Mein Freud allein in aller Welt“, das

Ambros ein Juwel von unschätzbarem Werte und eines der schönsten Liebeslieder aller Zeiten nennt)¹⁾; herrliche dreistimmige Bearbeitungen von deutschen Volks- resp. Kunstliedern finden sich im Locheimer Liederbuch²⁾ (vgl. M. E. Nr. 13), und auch die Lautenisten und Organisten nahmen

Nr. 13.

Deutsches Volkslied aus dem Locheimer Liederbuch.



Ich war dohin, wenn es muß sein, ich schaid mich von
der lieb-sten mein, zu lez laß ich das her = cze mein,
daß = weil ich leb so soll es sein
ich far do = hin

sich dieser Melodien an, um sie für ihr Instrument zu bearbeiten.

Daß die niederländischen Meister fleißig ihre eigenen Volkslieder verwerteten, liegt auf der Hand. Der genannte

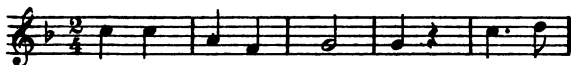
¹⁾ Vgl. hierzu Liliencron, Deutsches Leben im Volkslied um 1590, wo sich viele dieser Lieder mit Melodien und mehrstimmigen Sätzen in moderner Notierung finden (1884), sowie: Die historischen Volkslieder der Deutschen vom 13.—16. Jahrhundert, 6 Bde., 1869.

²⁾ Eine Handschrift aus der Mitte des 15. Jahrhunderts mit 41 Liedern (meist Liebesliedern) wohl aus der Wende des 14. Jahrhunderts, davon 40 mit Melodien.

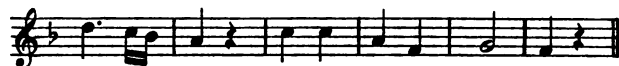
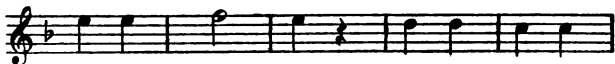
Zeelandia bearbeitete solche mit flämischem und französischem Text. Das schon im 14. Jahrhundert verwendete „l'omme armé“ haben wir oben S. 27 erwähnt. Ihre Melodien sind uns meist nur aus dem cantus firmus der später darüber geschriebenen mehrstimmigen Kompositionen bekannt, von einigen auch der ganze Text, wie z. B. von „cent mille escus“. Naturgemäß sind die französischen Weisen (wie noch heute die französische Chanson) viel leichtfüßiger als die deutschen (vgl. M. E. Nr. 14). Ein so verwendetes englisches Lied heißt „fortuna desperata“.

Nr. 14.

Französisches Volkslied (bei Anton Busnois um 1467—1480.
S. Riefewetter, l. c. Nr. 3).



Dieu quel mari - a - ge etc.



Die spanischen Volkslieder (z. B. una musque de Buscaya) scheinen damals eine weit untergeordnetere Rolle gespielt zu haben als die übrigen; die Bedeutung der Romances und Villancicos wurde schon erwähnt. Auch in Italien, wo die importierten „canzoni alla francese“ im 16. Jahrhundert beifällig aufgenommen wurden, fand sich wenig Selbständiges in dieser Musikkategorie. Wohl hatten die sog. Laudesi oder Laudisti, ein im 14. Jahrhundert zu Florenz gegründeter, an die deutschen Meisterfinger erinnernder frommer Verein von Handwerkern und Bürgern,

ihre an das Volkslied erinnernden Loblieder (Laudi), die sie zu bestimmten Zeiten in den Kirchen vortrugen; wohl hatte man eine Art kontrapunktierter Gesänge im Volkston, die teils ernsten, teils scherzhaften Strombotti und Frottole¹⁾, die canzoni villanesche, Villanellen oder Villoten, die frivolen Villote alla Napoletana (von Perissone Cambio, Baldassare Donati u. a.), Balladen oder Ballette (Tanzlieder), Barcajuole (Schifferlieder), die sog. Fa-la und Vinate (Trinklieder), aber alle diese enthalten nur Anklänge ans Volkslied und konnten niemals seine Stelle vertreten. Was in Italien besonders gepflegt und ausgebildet wurde, war mehr das Kunstlied, das 3—6 stimmige Chorlied weltlichen, meist erotischen Inhalts, das sog. Madrigal, das im 16. Jahrhundert in Italien und England zu so hoher Blüte gelangte, einen einfacheren, leichteren, gefälligeren, dem Text (gewöhnlich ein kleines Liebesgedicht oder ein komischer Stoff) mehr entsprechenden Kontrapunkt, ja vielfach die homophone Schreibweise bevorzugte und dadurch einerseits zur Überleitung zum einfacheren und ausdrucksvolleren Kirchenstil diente, andererseits infolge späterer Bearbeitung für eine Singstimme und Instrumente (z. B. für Gesang mit Laute schon 1536 durch Willaert) Vorgänger der begleiteten Monodie wurde. Das Madrigal war die Kammermusik dieser Zeit. Der eine Typus ist der Nachfolger der Frottola und wie diese italienischen Ursprungs, der andere beruht mehr auf der niederländischen Technik. Es ist 3—8-, meist aber 5 stimmig und die alten Tonarten werden schon chromatisch durchbrochen. Die erste uns bekannte Madrigaliansammlung stammt aus dem Jahr 1533; 1558 gab der Niederländer Jachet Arcadelt den 1. Band seiner berühmten 5 stim-

¹⁾ Bei Petrucci erschienen 1504—1508 9 Bände mit etwa 600 Frottole von Italienern. — Vgl. auch die für die Ausbildung des afforbisch-harmonischen Vokalstils wie der dynamischen Nuancierung wichtigen Echo- und Dialogkompositionen.

migen Madrigale heraus. Als seine nächsten Nachfolger nennt H. Riemann: Jachet von Berchem, Jacques de Wert, Hubert Waelrant, Costanzo Festa (der erste italienische Madrigalist), Adrian Willaert, Claudio Merulo, Cipriano de Rore (Madrigali cromatici 1544), Gesualdo di Venosa, Luca Marenzio, Drazio Vecchi, Orlando Lasso; in England, wo das Madrigal echt nationalen Charakter annahm und zum Liebesswürdigsten und Besten gehört, was die englische Kunst geschaffen, ragen hervor Thomas Morley, Orlando Gibbons, John Dowland, John Bennet u. a., wenn sie auch an die genialen Chromatiker dieser Gattung Ciprian de Rore, Luca Marenzio und Gesualdo nicht heranreichen¹⁾.

Wir haben schon früher darauf hingewiesen, daß H. Riemann von einer respektablen Blüte des Kunstlieds durch 200 Jahre vor dem Aufkommen der Madrigalien des 16. Jahrhunderts namentlich in Italien und Frankreich spricht; danach mußte man unterscheiden: die Epoche der Blüte des mit Instrumenten begleiteten Kunstlieds in Italien, Frankreich usw. (Madrigal, Caccia, Ballade, Rondeau) etwa um 1300—1500, und die Epoche der Blüte der polyphonen Kirchenmusik und des a cappella-Stils 1450—1600. Eng damit zusammen hängt die Frage des Aufkommens der Chromatik. Riemann behauptet (und führt dies in seiner Neuauflage jener Kunstlieder praktisch durch), wenn man das damalige Transpositionswesen recht verstehe, finde man im italienischen Kunstlied des 14. und 15. Jahrhunderts schon ausgesprochene Chromatik und Dur- und Mollcharakter, und man tue allgemein gut, den Unterschied zwischen dem harmonischen Empfinden des

¹⁾ Als feingegliederte poetische Form erscheint das Madrigal schon bei Petrarca und Boccaccio. Auch musikalisch wurde es als mehrstimmiges Chorlied erotisch-lyrischen Inhalts in Italien schon im 13., in Frankreich im 14. Jahrhundert gepflegt (Meister: Casella, Jacopo da Bologna, Franc. Landino u. a.).

14.—15. Jahrhundert und unserem heutigen möglichst klein anzunehmen, dann stoße man selten auf Ungereimtes. Eine andere Ansicht vertritt Th. Kroyer in seiner Schrift: „Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des 16. Jahrhunderts“ (Publikationen der J. M. G. 1902, Beiheft IV). Er nennt Chromatik im engeren Sinn die akzidentale Alteration anderer als der erlaubten Töne F, G, C, H und E (also: as, dis, des usw.), im weiteren Sinn jede Freiheit gegen die Theorie. Zuerst fanden wir Chromatik bei Festa, Messer Claudio, Arcadelt und Willaert. Das Titelbeiwort „cromatico“ bezog sich anfangs nur auf mittelbares Chroma und auf lebhaftere Bewegung („a note negre“), so bei Kore, Ruffo, Martoretta, Aretino; im eigentlichen Sinn gilt es bei Orso, Tudino, Fiesco, Agostini, Rocco Rodio und vor allem Vicentino. Die chromatische Bewegung gipfelt in Caimo, Rodio, Luca Marenzio und Gesualdo Principe da Venosa, welche beide letztere ihre genialsten Vertreter und „die Romantiker des 16. Jahrhunderts“ genannt werden dürfen.

Noch sei erwähnt, daß man schon früher, außer der Instrumentaltanzmusik mit Geige, Schalmel, Sackpfeife und Doppelflöte zum Tanz der Ritter und Damen und der Jongleurs, auch Tanzlieder kannte, Reihentänze (Carols, Rondet de Carols oder Rondeau, „umme gende tentz“, engl.: Roundel und Virelay = Ringellied) und Hüfttänze (Espringale oder Espringerie, „springende tentz“), auch die Ballade (ursprünglich Ballett, „cent quatre vingt huit balletes ou ballades“ von einem Trouveur am Ende des 13. Jahrhunderts) war ursprünglich ein Tanzlied. U. a. hat uns Guillaume Machaud Tanzlieder hinterlassen. Die weitere Geschichte des Tanzes als der Wurzel aller späteren Instrumentalformen (Suite, Partita, Sonata usw.) gehört der nächsten Periode an.

Eine Mittelstellung zwischen dem weltlichen Volkslied und dem Kirchenlied nehmen die Gesänge der geistlichen Schauspiele ein, auf die wir nun einen kurzen Blick werfen wollen.

§ 7. Die mittelalterlichen Mysterien und das geistliche Volkslied.

Der christlich-liturgische Gottesdienst, zumal die feierliche Messe, trugen genug dramatische Elemente in sich, ja die letztere war an sich ein religiöses Schauspiel eigener Art. Ambros (Grenzen der Musik und Poesie S. 82) sagt über sie geradezu: „Das große Gesamtkunstwerk, diesen mächtigen zusammenklingenden Akkord, in welchem die einzelnen Künste die Töne bilden, braucht man nicht erst mit Richard Wagner als ‚Kunstwerk der Zukunft‘ zu bezeichnen, wenn man es nicht mit Wagner im Theater, sondern wenn man es in der Kirche sucht. Die katholische Kirche besitzt in der feierlich heiligen Pracht ihres Gottesdienstes dieses Gesamtkunstwerk seit Jahrhunderten . . . die Messe, die in ihrer dramatischen Entwicklung selbst ein hohes Gedicht ist.“ Es ist daher nicht zu verwundern, wenn im Laufe des Mittelalters der eine und andere Teil noch mehr dramatisches Gepräge erhielt, wenn außer den streng liturgischen noch andere außerhalb liegende Elemente herangezogen wurden, wenn dem Volke eine intimere Beteiligung eingeräumt, wenn eigene religiöse oder geistliche Schauspiele nicht nur in der lateinischen, sondern auch in der Volkssprache herausgebildet wurden, die sog. mittelalterlichen Mysterien (auch Miracles genannt), die Anfänge unserer dramatischen Kunst¹⁾.

Schon in sehr früher Zeit (4. Jahrhundert und namentlich 8. und 9. Jahrhundert) findet sich der Vortrag der

¹⁾ Auch weltliche Dramen mag es im frühen Mittelalter gegeben haben, erhalten ist uns aber nichts davon.

Leidensgeschichte Jesu in der Art, daß die Worte Christi durch den Vortragenden besonders hervorgehoben wurden. Später, nachweisbar vom 12. Jahrhundert ab, wurden dann die darin sprechenden Personen wirklich auch durch verschiedene Kleriker und das Volk (die Turba) durch den Chor dargestellt, wie heute noch die „Passion“ in der katholischen Kirche im *cantus planus* mit Choreinlagen da und dort in der Karwoche gesungen wird. Später wurde die „Passion“ von vielen Meistern mehrstimmig lateinisch und deutsch bearbeitet, und zwar in zweifacher Form entweder erzählend (mehrstimmig motettisch), oder dramatisch mit verteilten Rollen, je lateinisch und deutsch. Von ersterer Form zählt D. Rade (Die ältere Passionskomposition bis 1631) 13 lateinische und 6 deutsche Passionen auf (von Obrecht, Ciprian de Kore, Ruffus, Gallus, Geseus, Burd, Steurlin, Machold u. a.), von der zweiten 20 lateinische und 19 deutsche (von Orlando, Keiner, Asola, Vittoria, Byrd, Walther, Meiland, Besler, Vulpus, Schütz u. a.). Ähnlich wurde es an Ostern in den Auferstehungs- und Osterspielen, an Weihnachten und anderen Festzeiten gehalten¹⁾. Diese kirchlichen Darstellungen erfuhren immer weitere Ausdehnung, an Stelle der lateinischen trat die Volkssprache, es wurden vom 12. Jahrhundert an Begebenheiten aus dem Alten und Neuen Testament wie aus der Heiligenlegende dargestellt, über Italien, England, Spanien, namentlich aber Frankreich und Deutschland breiteten sich diese beim Volke sehr beliebt gewordenen Schauspiele aus, das Volk bekam immer größeren Einfluß, aus den geistlichen wurden mehr eigentliche Volks-

¹⁾ Aus dem 9. Jahrhundert haben wir ein liturgisches Drama „Die Anbetung der drei Könige“, aus dem 11. Jahrhundert drei Mysterien „Die klugen und törichten Jungfrauen“ — alle mit Neumennotierung. Vgl. dazu Coussemaier, *Dramas liturg. du moyen-âge*, Rennes 1860. Von deutschen Stücken aus dem 12.—14. Jahrhundert sind Notierungen nicht erhalten, dagegen von französischen.

Schauspiele und Volksbelustigungen, die oft mehrere Tage in Anspruch nahmen und 100 und mehr Darsteller erforderten; die Kirche genügte nicht mehr, man zog auf die Straßen, Märkte und Kirchhöfe, die Weihnachts- und Passionschauspiele, die Auferstehungs- und Osterspiele und die „Marienklagen“ verloren immer mehr ihren religiösen Charakter und ihre kirchliche Bestimmung, komische Figuren wie Krämer, Quacksalber und Teufel, Possen und Narheiten aller Art fanden Eingang und nahmen überhand, es entstanden im 14. und 15. Jahrhundert eigentliche Fastnachts- und Kirchmeßspiele, und die Esels- und Narrenfeste mit den ausgelassensten Narheiten wurden sogar in der Kirche gefeiert, dabei wurde das Eselsgeschrei nachgeahmt (prosa de asino „Orientis partibus“), gespielt und getanzt, ein Kapitalunfug, der sich trotz aller kirchlichen Verbote bis ins 16. Jahrhundert erhielt.

Zur Aufführung der geistlichen Schauspiele entstanden eigene Gesellschaften, wie die Confrérie de la passion (später de la Bazoche mit ihren „Moralitäten“, und die enfans sans soucis), die Compagnia del Gonfalone in Rom und die Batuti in Treviso, während in Deutschland Meistersinger, Bürger, fahrende Musikanten, Jongleurs, Schüler und Chorknaben sich der Spiele annahmen.

Des namentlich im 16. Jahrhundert blühenden lateinisch-deutschen Schuldramas¹⁾, sowie der einst mit großem szenischen Apparat aufgeführten Jesuitenspiele (Jesuitenkomödie, Klosterdrama), die schon wie Rich. Wagner „eine Vereinigung aller Künste im Rahmen des Dramas“ anstrebten, sowie der im 16. Jahrhundert in den Klöstern gepflegten Oratorien sei hier wenigstens Erwähnung getan.

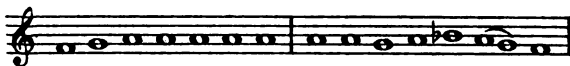
¹⁾ Vgl. darüber u. a. R. von Liliencron, Die Chorgefänge des lat.-deutschen Schuldramas im 16. Jahrhundert: B. f. M. 1890, S. 309–387, mit Musikbeispielen.

In Italien findet sich seit dem 14. Jahrhundert, namentlich aber im 16., eine Art weltlicher Schauspiele mit Musik; da letztere meist den Zwischenakten vorbehalten war, so hießen sie „Intermezzi“ oder „Intermedii“. Solche wurden im 16. Jahrhundert am Hofe zu Ferrara, zu Bologna, Venedig, Florenz und an anderen Orten aufgeführt. Manchmal wurde auch eine mimische Komödie, eine Pantomime, vom Chor mit Madrigalen begleitet; derart war der „Aniparnasso“ von Drazio Vecchi (1594 zu Modena aufgeführt) mit der grotesken Judenszene. Die Bewegung führt schon ins nächste Jahrhundert mit seiner Musikreform. Das geistliche Volksschauspiel dauerte bis ins 17. Jahrhundert. Bis heute hat sich nur ein bemerkenswerter Rest desselben erhalten im Oberammergauer Passionsspiel, dessen nicht ganz entsprechende Musik übrigens aus dem 19. Jahrhundert stammt. — In den Spielen des 12. und 13. Jahrhunderts hatte der Gesang eine große Bedeutung, er schloß sich im Anfang naturgemäß eng an die Gregorianische Rezitationsweise an, bei den Osterspielen wurde z. B. auch die kirchliche Sequenz „victimae paschali laudes“ und das „Te Deum laudamus“ abgesungen, in den sog. „Marien- und Magdalenenklagen“ tritt zu dem rezitativen und psalmodischen ein pathetisch klagendes Element (vgl. M. E. Nr. 15). Je dramatischer die Spiele wurden und je mehr Scherz und Posse dabei überhandnahm, desto populärer wurde auch die Musik, sie streifte in manchen Gesängen an die Gassenhauer- und Bänkelsängerweisen, während in den früheren, auch in den lateinischen Spielen das Volk immer wieder, namentlich am Anfang und Schluß, durch edle geistliche Volkslieder, wie „Christ ist erstanden“, „Nu bitten wir den hl. Geist“ u. a., sich beteiligte. Dies führt uns von selbst auf die Besprechung des geistlichen Volks- und Kirchenlieds in dieser Zeit.

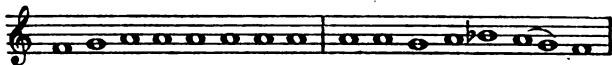
Nr. 15.

„Magdalenenklage“ aus einem Friauler Professionale
des 14. Jahrhunderts (Ambros, II. S. 304).

Ambae Mariae.



Cur moe-ro-re de-fi-cis ma-ter cru-ci-fi - xi?

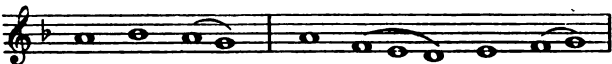


cur do-lo-re consumeris dulcis so-ror no - stra?



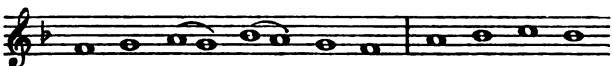
hoc o-por-tet fi - e - ri ut prae-di-xe-rat psal-mis-ta.

Magdalena. hic vertat se ad homines brachiis extensis,



O fra - tres et so - ro - res

hic percutit pectus,



u - bi est spes me-a? u - bi con-so-

hic manus elevet,



la - ti - o me - a? u - bi to - ta sa-lus?

hic inclinato capite sternat se ad pedes Christi.



o ma - gi - ster mi!

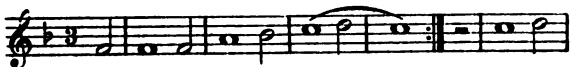
Die geistlichen Lieder, die in unserer Periode gedichtet und gesungen wurden, berechnen sich wohl nach Tausenden. Schon ums Jahr 1148 schreibt der Reichensberger Propst Gerho in seiner Psalmerklärung: „Die ganze Welt jubelt das Lob des Heilandes auch in Liedern der Volkssprache, am meisten ist dies unter den Deutschen der Fall, deren Sprache zu wohlklingenden Liedern geeignet ist.“ Außer den obengenannten standen schon im 11. und 12. Jahrhundert in praktischem Gebrauch: „Tu in die erde leite Aaron eine gerte“, „er ist gewaltig unde stark, der zu mihenacht geboren wart“, „Rist sich ze marterene gap“, „in Gottes Namen faren wir“, „Christ fuor gen Himmele“, „ein Kindelein so lobelich“ u. m. a. 43 Liederstücke sind uns aus dem 12. Jahrhundert erhalten. Neben den frei gedichteten Kirchenliedern finden wir namentlich auch viele Übersetzungen lateinischer Kirchenlieder, Umdichtungen lateinischer Psalmen, Hymnen (u. a. auch des „Veni creator“ = Rume Schöpfer Geist) und Antiphonen (von Joh. von Salzburg und im 15. Jahrhundert Heinr. von Laufenberg). Das Kyrie eleison, das bekanntlich sehr früh vom Volke mit vielen Wiederholungen gesungen wurde, findet sich seit dem 12. Jahrhundert vielfach refrainartig am Schluß von Liedversen oder Strophen, weshalb man vom 13. Jahrhundert an die Kirchenlieder auch Leisen, Kirleise, Kirleis nannte. Neben den Liedern der Geißler¹⁾ (z. B. „Nu ist die Betevahrt also her“) bringt uns das 14. Jahrhundert auch die halb lateinischen halb deutschen geistlichen Lieder, wie „In dulci jubilo nun singet und seid froh“ (M. E. Nr. 16), das in Text und Melodie voll Innigkeit und Lieblichkeit den milden Glanz der Weihnachtsfreude

¹⁾ Vgl. die Lieder und Melodien der Geißler des Jahres 1349 nach der Aufzeichnung Hugos von Reutlingen, herausgegeben von Paul Runge, Leipzig 1900.

widerstrahlt¹⁾. Auch das herrliche Osterlied „Dü lenze guot, des jâres tiurste quarte“ stammt aus diesem Jahrhundert der Blüte des weltlichen wie geistlichen Volksgefangs. Der Minne-, ja sogar der Meisterfang hatte beigefeuert; geradezu vorbildlich für die Form des Kirchenliebs wurden z. B. u. a. die lieblichen Kreuz- und

Nr. 16.

Kirchenlied: „In dulci jubilo“ (nach Hoffmann, Böhme und Dreves).



In dul-ci ju-bi-lo
Si-nget und sit vro!

Aller
Ey leuchtet



un-fer Wo-nne Layt in pre-se-pi-o
vor dy so-nne Ma-tris in gre-mi-o



(Qui) Alpha es et o quial-pha es et o.

Marienlieder eines Spervogel, Walther v. d. Vogelweide, Konrad von Würzburg im 13. Jahrhundert. Ungemein reich an geistlichen Liedern war sodann das 15.²⁾ und vollends das 16. Jahrhundert. Erwähnt sei, daß man den geistlichen Liedern auch Weisen von weltlichen zugrunde legte, was man etwa mit den Worten andeutete:

¹⁾ Außer dieser „Mischpoesie“ kannte man noch die „Glossenlieder“, in denen einem lateinischen Satz immer gleich die deutsche Übersetzung folgte.

²⁾ Aus dieser Zeit z. B. auch die slawischen Kirchenlieder der böhmischen und mährischen Brüder.

„im Ton“ oder „in der Weise“, z. B. „im Hildebrandton“ oder „der Ruckuck hat totgefallen“ u. ä.

Von der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts an haben wir endlich Sammlungen deutscher Kirchenlieder und Gesangbücher, und es sind aus der Zeit von 1470—1518 mehr als 50 Drücke kirchlicher Lieder in deutscher Sprache in Gebetbüchern und eigenen Sammlungen bekannt geworden, worunter z. B. das der Klara Häpplerin zu Augsburg 1471 mit 14 geistlichen Liedern von Johann von Salzburg, Muskatblüt, Hermann von Sachsenheim, Suchenwirt u. a. Phil. Wadernagel zählt 1448 Kirchenlieder vor der Reformation. Das älteste evangelische Gesangbuch mit Musikenoten stammt aus dem Jahre 1524 (8 Lieder mit vier Melodien), sonst kennen wir bis 1524 vier lutherische Gesangbücher, bis 1600 über 50, während das älteste, wenigstens bis jetzt bekannt gewordene, katholische Gesangbuch mit Musikenoten dem Jahre 1537 angehört („Ein New Gesangbüchlein von M. Behe“); später folgten andere, darunter Leisentritts Lieder und Psalmen 1567, wie überhaupt die Reformation auch für die Verbreitung des katholischen Kirchenlieds nicht ohne Einfluß blieb.

Daß das deutsche Kirchenlied durch die Tätigkeit Luthers¹⁾ einen gewaltigen Aufschwung nahm (wobei natürlich der neuerfundene Notendruck sehr zu statten kam), liegt nicht nur an der stärkeren Heranziehung desselben zum liturgischen Gottesdienst durch ihn (im 14. und 15. Jahrhundert findet es sich beim liturgischen Gottesdienst nur in Verbindung mit den lateinischen Sequenzen und der Predigt, um so mehr ward es beim außerliturgischen Gemeindegesang längst beigezogen), sondern auch an seiner Person; „musicam hab ich allzeit lieb gehabt“, sagt er selbst

¹⁾ Nicht so Calvins, der mit seiner gewalttätigen Lehre, wenn's ißlich gewesen wäre, auch die Tonkunst vernichtet hätte.

und schätzt diese Kunst nach der Theologie am höchsten, weil sie allein Ruhe und Freude des Herzens gewähren könne wie die Theologie, weshalb er auch die Jugend stets zu dieser Kunst gewöhnt wissen wollte, „denn sie macht feine, geschickte Leute. Man muß musicam von Nothwegen in den Schulen erhalten, und ein Schulmeister muß singen können, sonst sehe ich ihn nicht an!“ Ohne seine ganze Tätigkeit auf diesem Gebiete voll würdigen zu wollen, sei noch angeführt, daß er an den alten deutschen und lateinischen Kirchenliedern große Freude hatte und voll Lobes für dieselben war; er sagt einmal: „„Daher sind die feinen schönen Gesänge, lateinisch und deutsch, von den alten Christen gemacht worden, als da wir singen „Christ ist erstanden von der marter alle“ usw. Im Papsttum hat man feine Lieder gesungen: „der die Hölle zerbrach“, item „Christ ist erstanden“, das ist vom Herzen wohl gesungen. Zu Weihnacht hat man gesungen: „Ein Kindelein so löblich“, zu Pfingsten hat man gesungen: „Nun bitten wir den hl. Geist“. In der Messe hat man gesungen das gute Lied: „Gott sei gelobet und gebenedeiet“.“ In der Vorrede zu seinen „Begrebnisgesungen“ vom Jahre 1542 sagt er: „Zudem haben wir auch zum guten Exempel, die schönen Musica oder Gesenge so im Bapstumb, in Vigilien, Seelenmessen und begrebnissen gebraucht sind, genommen, der etliche in dis büchlein drucken lassen, und wollen mit der Zeit derselben mehr nennen.“ Auch Melanchthon bemerkt einmal (zum 24. Art. der Augsb. Conf.): „Wiewohl an etlichen Orten mehr, an etlichen weniger deutsche Gesänge gesungen worden, so hat doch in allen Kirchen je etwas das Volk deutsch gesungen; darum iſts so neu nicht.“ Aus all dem folgt klar, daß die unbefangene Forschung mit vollem Recht über Luther als den „Vater und Erfinder des deutschen Kirchenlieds“ längst hinweggegangen

ist. Unter den 37 ihm als Dichter zugeschriebenen Liedern mögen sich noch manche Bearbeitungen und Umdichtungen finden; bezüglich der Melodien aber erwähnen wir nur das Zeugnis des Prot. Wilh. Nelle in seiner „Geschichte des deutschen evangelischen Kirchenlieds“ (1904): „Mit Sicherheit kann Luther keine Melodie zugeschrieben werden, auch nicht ‚Ein feste Burg‘.“ — Doch Luthers Verdienst steht ungeschmälert in seiner organisatorischen Tätigkeit, in der Beziehung von Dichtern und Komponisten. Selbstverständlich lehnte man sich zuerst an die alten lateinischen Gesänge, an das alte Kirchenlied, an das geistliche und weltliche Lied, sowohl was Dichtung als was Melodie betrifft. Die schon im 15. Jahrhundert gebildeten Kirchenschöre und Kantoreien (darunter auch die berühmte Thomaskantorei zu Leipzig) erhielten ungeahnten Aufschwung und viele Neuschöpfungen. Da gerade wurde der neue „protestantische Choral“ ein- und namentlich mehrstimmig gepflegt und gehegt. War es zuerst noch die niederländische Kontrapunktik mit der Melodie im Tenor, so trat in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts an ihre Stelle ein mehr harmonischer Satz mit gewisser herber Strenge und der Melodie in der Oberstimme. Schon „das geistliche Gesangbüchlein“ von Wittenberg 1524 enthält 38 deutsche und 5 lateinische, in der Ausgabe von 1551 schon 78 deutsche und 47 lateinische Lieder in drei- bis fünfstimmiger Bearbeitung von den Kapellmeistern Joh. Walther und Konrad von Ruppich. An Komponisten dieser Richtung sind außer den beiden bedeutendsten Deutschen des 16. Jahrhunderts, Ludwig Senfl und Hans Leo Haßler, zu nennen: Lukas Osiander, Lukas Lossius, Sethus Calvisius, Joachim Burgk, Barth. Gesius, Hier. Praetorius und last not least Johann Eccard, ein Schüler Orlando's, † 1611 in Berlin, wo man seine fünfstimmigen Kirchenlieder noch heute singt. — Eine ähnliche

Erscheinung in England war die Bearbeitung der Gesänge des „Common Prayer Book“ durch Rob. Stone (Mitglied der Chapel Royal) in fünfstimmiger Harmonisation.

Beim einstimmigen Gesang in der Kirche aber wirkte die Orgel mit, der wir noch einige Worte widmen müssen.

§ 8. Die Orgel und das Orgelspiel. Die Anfänge des Klaviers ¹⁾.

Solange die Orgeln noch so schwerfällig waren, wie im Anfang, wo z. B. eine Orgel von Winchester um 950 erwähnt wird mit 400 Pfeifen und 26 Blashälgen, die von 70 Kalkanten und zwei Organisten bedient werden mußte, eine Orgel in Halberstadt (12. Jahrhundert) mit 20 Hälgen für 10 Kalkanten, konnte an eine größere Verbreitung und Verwendung in der Kirche nicht gedacht werden. Die ältesten Orgeln hatten wohl nur den Umfang einer Oktave, der aber zwischen dem 10. und 12. Jahrhundert wohl verdreifacht wurde. Vom Ende des 14. Jahrhunderts sodann findet man alle gebräuchlichen Klavierinstrumente in chromatische Oktaven geteilt. Schon im 9. und 10. Jahrhundert sind namentlich in Deutschland manche Fortschritte im Orgelbau zu beachten; vom 12. Jahrhundert an kamen die sog. Portative (kleine tragbare Orgeln), später die Positive und Regale (kleine Orgeln zum Aufstellen) in Brauch; doch erst das 14. und 15. Jahrhundert bringt größere Vollkommenheit, und aus dem 15. und 16. Jahrhundert sind z. B. in Wien, Erfurt, Braunschweig, Straßburg, Salzburg, Bamberg, Nürnberg noch Orgelwerke vorhanden, die noch heute unsere Bewunderung verdienen. Wohl fast alle Städte Deutschlands, Frankreichs,

¹⁾ Vgl. A. G. Ritter, Geschichte des Orgelspiels, Leipzig 1884, D. Wagemann, Geschichte der Orgel^s (1887) und Töpfer, Orgelbau, Weimar 1888.

Englands und Italiens bekamen in dieser Zeit ihre Orgeln und Ende des 16. Jahrhunderts finden wir schon sämtliche heute noch gebräuchliche Pfeifenarten (Rippen- und Zungenpfeifen aus Kupfer, Zinn und Holz). Der Gebrauch des Pedals (ob schon von Ludwig de Baelsbete in Brabant, † 1312, erfunden?) ist in Deutschland schon 1418 urkundlich nachweisbar, also lange bevor es von Bernhard dem Deutschen 1470 in Venedig eingeführt wurde. Von da an erhielten allmählich alle Kirchen (nur Lyon und die Sixtinische Kapelle machen eine Ausnahme) eigene Orgeln, als passendstes Instrument speziell für Begleitung des Gesangs. Die kleineren Instrumente blieben aber auch außerhalb der Kirche in Verwendung.

Diese Begleitung war nun anfangs, wie schon erwähnt, eine sehr armselige und schwerfällige, das Quintieren und Diskantieren löste die einstimmige Begleitung ab und erhielt sich lange Zeit. Erst im 15. Jahrhundert versuchte man polyphone Gesangsstücke selbständig auf der Orgel vorzutragen, und daraus entwickelte sich allmählich das eigentliche selbständige Orgelspiel, das den Gesang einzuleiten, zu begleiten und durch Postludien abzuschließen hatte; es entstanden die fugierten Ricercari, die kontrapunktischen Canzoni, die Toccate, Intonazioni, Phantasien und Fugen. Ähnlich den Lautenisten hatten die Organisten noch bis ins 18. Jahrhundert eine eigene Tabulatur¹⁾, und zwar bediente man sich bei der deutschen Orgeltabulatur übereinandergesetzter großer und kleiner Buchstaben mit einem oder zwei Strichen für die ein- oder zweigestrichene Oktave (woher noch heute diese Bezeichnungen) ohne Linien, in der italienischen der Mensuralnoten mit Notensystemen.

Der Dom S. Marco in Venedig führt die Reihe

¹⁾ Noch Seb. Bach bediente sich ihrer mitunter.

seiner Organisten bis auf 1318 zurück, darunter finden sich glänzende Namen, wie Jacquet Fiammingo, Jacob Buus, Willaert, Cipr. de Nore, Claudio Merulo (Schöpfer des italienischen Toccatenstils), Andrea und Giovanni Gabrieli, von denen uns Kompositionen überliefert sind. Aus Florenz werden Francesco Cieco, Antonio dell' Organo und Squarcialupo im 14. und 15. Jahrhundert rühmend genannt, außerdem Francesco Landino (ca. 1325 bis 1390) und Paolo Turretini (1472 Organist in Lucca, beide gleich Baumann und Schlick blind geboren); alle überragte der Organist von St. Peter in Rom am Ende des 16. Jahrhunderts, Girolamo Frescobaldi, aus dessen Orgelwerken F. X. Haberl bei Breitkopf & Härtel eine Sammlung erscheinen ließ.

In Deutschland ist Konrad Baumann aus Nürnberg († 1473 zu München) mit seinem „Fundamentum organisandi“ (1452) der Vater des Orgelspiels. Er soll alle Instrumente verstanden und auch die Orgeltabulatur erfunden haben. Weiter sind zu nennen: Paul Hofhaimer (1459—1537), sein Schüler Joh. Buchner (1483 bis ca. 1540, war Organist in Konstanz, sein „Fundamentbuch“ gehört mit dem „Buxheimer Orgelbuch“ zu den ältesten Orgelkompositionssammlungen), die Organistenfamilie Koch aus Zwickau, Arnold Schlick der Ältere (gab 1511 den „Spiegel der Orgelmacher und Organisten, allen Stiften und Kirchen, so Orgel halten oder machen lassen, hochnützlich“, und 1512 eine Lieder Sammlung für Orgel und Laute in Tabulatur heraus, das älteste gedruckte Instrumentalwerk), Hermann Finck (1527—1558), Wolf Heinz (1530 Organist in Halle), Bernhard Schmid in Straßburg (Tabulaturbuch 1577), Jacob Paix in Lauingen (Tabulaturbuch 1583), Gregorius Meyer (1530 Organist in Solothurn), Samuel Scheidt in Halle, der

aber mit H. Schein, Gr. Michinger und Chr. Erbach erst anfangs des 17. Jahrhunderts blühte. Erwähnt sei auch Ammerbachs Orgel- und Instrumenttabulatur 1571 mit einer Anweisung zum Spielen der Tasteninstrumente.

Von englischen Virginal- und Orgelspielern (beide waren in jener Zeit immer in einer Person vereinigt) seien genannt: Abt Digon († 1509), Rob. Fairfax (geb. 1460), im 16. Jahrhundert Merbecke, Tye, White, Th. Tallis, Morley, John Bull und W. Byrd (viele ihrer Kompositionen enthalten in dem sog. „Queen Elizabeths Virginal Book“, einem Manuskript im Fitz William-Museum zu Cambridge mit ca. 300 Klavier- und Orgelstücken, Liedern und Variationen, Präludien und Tänzen). Auf Grund von neuestens für die „Plain song and Mediaeval Music Society“ herausgegebenen englischen Dokumenten kam Dr. F. Wolf in Berlin zu folgenden Ergebnissen: „England hat im Anfang des 14. Jahrhunderts bereits eine der Tabulatur Baumanns (bisher als die älteste angenommen) entsprechende ausgebildete Orgelnotation besessen und hat sich beim Orgelspiel sowohl rein instrumentaler Kompositionen als auch Intabulationen mehrstimmiger Gesänge bedient. Seine Kunst steht unter dem Einfluß der Franzosen.“

Nach den Beispielen¹⁾, die uns diese Organisten in ihren Tabaturen hinterlassen haben, können wir nicht daran zweifeln, daß unter ihnen schon namhafte Virtuosen waren, die der höchsten Blüte und Kunst des Orgelspiels, die in die folgende Periode fällt, bedeutend vorgearbeitet haben.

Was endlich die Anfänge des Klaviers, die in diese Zeit fallen, anlangt, so mag neben dem *exaquir d'Angleterre* (span. *escaque*, Schachbrett), einem schon vor dem 14. Jahr-

¹⁾ Vgl. solche in Ritters Geschichte des Orgelspiels, 2. Teil, und in Schleichs Geschichte der Kirchenmusik.

hundert in England, Spanien und Frankreich verbreiteten Saiteninstrument mit Tasten, das gleichzeitig erwähnte Monochord (Hackbrett, Cymbal, dulcemelos, engl. dulcimer) die Anregung zu seiner Erfindung gegeben haben. Hatte letzteres ursprünglich nur eine Saite, so bekam es später (ähnlich dem alten, schon von Aristides Quintilianus erwähnten Helikon) deren vier, statt eines beweglichen Stegs brachte man mehrere an in der Weise, daß sie mittels Niederdrucks einer Taste (den Orgeltasten nachgebildet, vgl. das Organistrum) bestimmte Töne (ursprünglich claves, Schlüssel, genannt, woher der Name dann auf die Tasten übertragen wurde) abgrenzten; weil also die Saiten (chordae) hier mittels der claves angeschlagen wurden, nannte man das Instrument Clavichord (ital. manicordio, auch sordino). Das Clavichord hatte rechteckige Form mit gleichlangen Saiten und wurde wie ein Kasten auf den Tisch gestellt, die hölzernen Stege zur Teilung der Saite wurden später durch sog. Tangenten (Metallzungen) ersetzt. Eine dreieckige Form (Trapez) und für jede Taste eine besondere Saite, also ungleich lange Saiten, hatte das Clavicymbalum (ital. clavicembalo, gravicembalo, cembalo, franz. clavecin, engl. Virginal). Ein monochordähnliches, aber saitenreicheres orientalisches Instrument, das Psalter, mag ihm zum Vorbild gedient haben, wie auch das altitalienische Istromento di porco („zu Teutsch“, sagt Braetorius, „ein Saw- oder Schweinekopff“) zu 20—30 Saiten und Claven, bei denen die Saiten auch durch eine Tastenmechanik mittels anschlagender schmaler Tangenten von Messingblech oder Federkielen in Schwingung versetzt wurden (daher auch Kielflügel genannt, auch Arpi- oder Harpsichord). Übrigens weist der Name Clavicymbal eigentlich darauf hin, daß man das neue Instrument für ein Cymbal (Hackbrett) mit Tasten (claves, Klaviatur) hielt. Schon im 14. Jahr-

hundert unterschied man diese zwei Arten. Als eigentliche Heimat des Clavichords und Clavicymbalums erscheint Italien und England, woher wohl auch die fremden Bezeichnungen in den Beschreibungen des Sebastian Virdung (aus Amberg, Organist zu Basel, schrieb [1511] wie sein geistlicher Standesgenosse Jakob Conrad aus Zabern [in Mainz 1474] über Kirchengesang und andere musikalische Disziplinen, seine „Musica“ namentlich für die Geschichte der Instrumente wichtig) und Mich. Praetorius, wie Clavicordium, Clavicymbalum. Claviciterium¹⁾, Virginal, Spinetta. Gerade in Italien scheinen auch schon frühzeitig (von Lorenzo Giusnaschi und Kanonikus Paul Belisarius von Pavia Anfang des 16. Jahrhunderts) gute Clavichorde verfertigt worden zu sein. Anfangs hatten sie 20—22 diatonische Töne, im 16. Jahrhundert vier chromatische Oktaven (C— \bar{C}). Das Virginal (oder Spinett) hatte für jeden Ton zwei bis drei Saiten und schon im 16. Jahrhundert Flügelform. Nach manchen Durchgangsformen (Claviorganum, Archicymbalum) und Verbesserungen folgte anfangs des 18. Jahrhunderts die Erfindung des Hammerklaviers. Orgel und Clavichord und Virginal hatten damals noch denselben Satz, dieselbe Behandlungsweise, dieselben Spieler²⁾, dieselben Kompositionen. In England regt sich zuerst ein eigener Virginalstil, und es ist musikgeschichtlich von größter Bedeutung, daß von Hugh Aston bis auf Sweelinck und Scheidt sich eine stete Beeinflussung des kontinentalen Klavierstils durch den englischen beobachten läßt. Unabhängig von der venezianischen Orgelkunst pflegte die Virginalmusik die Figuration und

¹⁾ Das aufrechtstehende Claviciterium oder Harfenklavier, ein mit Darmsaiten bezogenes Clavicymbal des 16. Jahrhunderts, ist der Vorgänger unseres Pianinos.

²⁾ J. B. Baumann, Schick, Hofhaimer, Buchner, Willaert, Buus u. v. a.

anschließend daran die Variation von kirchlichen und Volksweisen; es war ein virtuosos fröhliches Musizieren, das die Fessel der Kirchentöne immer mehr sprengte, und die Virginalstücke eines Aston, Bird, Bull, Sweelind, Scheidt u. a. waren beim Volk überaus beliebt und begründeten schon damals die Liebe des Volks zum Klavier. Daß es schon namhafte Klaviervirtuosen gab, beweist die Anekdote, ein Kapellmeister habe einmal von John Bull, der seine Virtuosenreisen nach Frankreich und Deutschland ausdehnte, geäußert, wenn er nicht wüßte, daß es Bull sei, müßte er annehmen, es sei der Teufel. Das erinnert an Ricordi in Mailand, der einmal (nach Liszts eigener Erzählung), als er den ihm persönlich noch unbekannten Liszt phantasierend hörte, ausgerufen habe: „Questi è Liszt o il diavolo!“ Nebenbei sei hier noch bemerkt, daß damalige Virginalisten schon in Programmmusik¹⁾ machten (Heiteres Wetter, Bliß und Donner), ja sogar die Lautenisten (Schlachtengemälde!), was übrigens auch schon von den Virtuosen des Altertums, z. B. von dem griechischen Kitharavirtuosen Timotheus von Milet (4. Jahrhundert v. Chr.), berichtet wird.

Wenn wir nun mit der Rückkehr zur vokalen Polyphonie den Faden wieder anknüpfen, so bleibt uns nur noch übrig, die bedeutenden Erfolge zu betrachten, welche speziell die Italiener hier zu verzeichnen haben, indem wir namentlich ihnen einen idealen Kirchenmusikstil, den sog. Palestrinastil, verdanken.

§ 9. Die edelste Blüte des Kontrapunkts. Die italienischen Schulen. Deutsche und englische Meister.

Mit dem Anfang des 16. Jahrhunderts regt sich zwar die musikalische Renaissance nicht mit der Macht wie

¹⁾ Vgl. hierzu die um 1550 entstandene Sammlung dreistimmiger instrumentaler Programmstücke von Ruffo „Capriccio in Musica“ mit charakteristischen Überschriften; sowie als vokale Programmmusik die Tonmalereien der alten Meister Josquin, Jannequin, Mouton, Senfl u. a.

in den übrigen Künsten, welche der Musik nahezu ein Jahrhundert vorausgeeilt sind, aber es zeigen sich, wie im bisherigen schon wiederholt angedeutet, immerhin deutliche Spuren der beginnenden neueren Zeit. Nicht nur auf dem religiösen, auch auf dem künstlerischen und musikalischen Gebiet bahnt sich allenthalben mit aller Energie eine Revolution und Reformation, ein allgemeiner Umschwung an. Diese Vorboten einer musikalischen Renaissance, welche schon die neue Zeit einleiten, mögen hier kurze Erwähnung finden, und die Hauptmeister der venezianischen, deutschen und römischen Schule, zumal die beiden Musikkürsten Palestrina und Orlando, die doch in der Hauptsache noch auf den Schultern des Mittelalters und der bisherigen musikalischen Entwicklung stehen, mögen den natürlichen Abschluß unserer Periode bilden.

Vor allem ist hier die allmählich sich vollziehende Herausschälung unserer heutigen Dur- und Moll-Tonart aus den noch im ganzen Mittelalter auch in der mehrstimmigen Musik geltenden alten Kirchentonarten (vgl. das Dodekachordon Glareans), speziell aus der äolischen und ionischen (auf a und c, 9.—12. Kirchentonart mit den plagalen) zu beachten.

Schon die Volkslieder und die Melodien der Troubadours und namentlich die Instrumentalmusik zeigen dieses Streben nach Beschränkung der Tonarten, das dann auf den mehrstimmigen Satz überging. Das ist als Fortschritt, nicht als Rückschritt zu bezeichnen. Durch die weise Beschränkung der Tonarten auf Dur und Moll war eine viel klarere, einheitlichere Operation, eine viel ausgesprochenere, übersichtlichere Tonalität zu erzielen, ohne daß man deshalb weder in der Melodie noch in der Harmonie des eigentümlichen Eindrucks und Reizes der alten Tonreihen und streng diatonischen Tonkombinationen zu entbehren brauchte,

wie man denn auch letztere oft genug in der modernen Musik mitten in und gemeinsam mit unseren Dur- und Moll-Tonarten und -Harmonien angewandt findet.

Damit zusammenhängend finden wir die mehr und mehr sich einbürgernde Chromatik. Während wir im bisherigen wiederholt zurückhaltenden Versuchen begegnet sind, wagt sie sich jetzt entschiedener hervor (vgl. Nicola Vicentino in Rom). Eine Rolle spielt hierbei die Venezianerschule, welche von dem Niederländer Adrian Willaert¹⁾ (1527 bis 1562 Kapellmeister von S. Marco in Venedig, einem der angesehensten Kapellmeisterposten Italiens) gegründet wurde (Ambros behandelt etwa 70 Meister und Organisten dieser Schule). S. Marco (für Venedig, was für Rom die päpstliche Kapelle) hatte schon Ende des 15. Jahrhunderts einen zahlreichen Sängerkhor mit zwei Organisten für die beiden großen einander gegenüberstehenden Orgeln, welsch letztere für Willaert der Anlaß gewesen sein mögen, als erster doppelchörige Kompositionen (*cori spezzati*) zu verfassen und herauszugeben. (Es sei hier bemerkt, daß die einschörigen Kompositionen gewöhnlich 4-, erst allmählich auch 5-, 6- und 8stimmig gesetzt wurden.) Unter seinen Schülern und Nachfolgern sind rühmend hervorzuheben Cipriano de Rore (1563—1565 Kapellmeister) mit seinen chromatischen Madrigalen (fast alle Venezianer schrieben Madrigale, Messen, Motetten und Orgelsachen), und endlich Gioseffo Zarlino, C. de Rores Nachfolger als Kapellmeister von S. Marco 1565—1590, während welcher Zeit die beiden Domorgeln von keinem geringeren als Claudio Merulo und den beiden Gabrieli gespielt wurden. Zarlino war als Lehrer des Kontrapunkts überaus angesehen

¹⁾ Lehrer Zarlinos, Vicentinos und der fortschrittlich gesinnten Madrigalisten Rore, Romano und Parabosco; zweifellos auch der erste Theoretiker des doppelten Kontrapunkts.

und geschätzt, er hebt namentlich das Wesen der Harmonie in seiner Dualität (Dur= und Moll=Afford) klar heraus; klarer als seine Vorgänger, sagt Hugo Riemann, hat er die Lehre des Kontrapunkts in einem wohlgeordneten System dargestellt, und inauguriert somit zugleich das neue Zeitalter, das der harmonischen Musik. Seine Nachfolger an S. Marco sind Donato und der beliebte Giov. Croce († 1609, hat auch komische Stücke für 4—7 Stimmen geschrieben, „Triaca musicale“ und „capricci“). Andrea Gabrieli (von 1510—1586) stand als Komponist wie als Lehrer (Hafler, Sweelind) in hohem Ansehen, schrieb u. a. concerti, Orgel= und Instrumentalwerke, namentlich prächtige mehrhörige Vokalwerke. Sein Nefse Giovanni Gabrieli (1557—1612), der ausgeprägteste Repräsentant der Venezianerschule, verfügt über glänzende Farben, stellt z. B. 4 Ober= und 4 Unterstimmen einander gegenüber und verbindet sie durch einen gemischten Chor; auch dem Orchester gibt er schon eine selbständige Aufgabe (auch selbständige Kanzenen und Sonaten für Orchester) und führt das Element des Individuellen und Subjektiven in die Musik ein. Sein bedeutendstes Werk sind die symphoniae sacrae, 2 Bände Gesang= und Instrumentalstücke. Vgl. über ihn und sein Zeitalter das zweibändige Werk von Winterfeld, das auch Kompositionen von ihm enthält. Der berühmteste Schüler Giovanni Gabriels ist der Deutsche Heinr. Schütz. Von den Meistern, die unter dem Einfluß der Venezianerschule stehen, nennen wir Drazio Vecchi, Kanonikus zu Correggio und Kapellmeister zu Modena († 1605), bekannt vor allem als Vorläufer der Oper durch seine Komödie „Anfiparnasso“; Orfeo Vecchi, Kapellmeister in Mailand († 1604), Marcantonio Ingegneri, Kapellmeister von Cremona, Lehrer Monteverdis († 1592), Giov. Matteo Asola († 1609 in Venedig) und Giov. Gastoldi

mit seinen beliebten „Balletti zum Singen, Spielen und Tanzen“. Des Carlo Gesualdo, Principe di Venosa in Neapel und seiner neuartigen kühnen 5stimmigen Madrigale haben wir oben gedacht, eine weitere musikgeschichtliche Rolle spielt ja Neapel und seine Schule erst im 17. Jahrhundert.

Gerade die harmonische Musik scheinen auch die deutschen Meister, die damals wie Hans Leo Hasler, Heinrich Schütz u. a. nach Venedig pilgerten, von dort mitgebracht und vor allem am deutschen Kirchenlied verwendet zu haben, indem sie den früher im Tenor, also in einer Mittelstimme stehenden Cantus firmus in die Oberstimme setzten und so der Hauptmelodie, dem Sopran, die darunter liegenden Stimmen immer mehr unterordneten, was am entschiedensten geschah, wenn diese begleitenden Stimmen ziemlich gleichmäßig mit der Oberstimme in einer gleichzeitigen Harmonie weiter schritten (Homophonie im Gegensatz zur Polyphonie, bei der jede Stimme ihre selbständigen kontrapunktischen Wege ging, ohne sich den anderen unterzuordnen). Die mehrstimmige Bearbeitung des protestantischen Kirchenlieds drängte auf dieses Verfahren hin, weshalb es, wie oben erwähnt, schon Luthers musikalische Freunde und Gehilfen, wie Ludwig Senfl und Joh. Walther, wie auch später Johannes Eccard, Seth Calvisius, Hieronymus und Michael Praetorius und Luc. Vissander eifrig pfl egten.

Als bemerkenswerte aus der Venezianischen Schule stammende deutsche Tonsetzer erwähnen wir: ihren glänzendsten Repräsentanten Hans Leo Hasler aus Nürnberg († 1612), den großen Schüler Andrea Gabrieli, er ist bekannt durch seine gemüthlichen deutschen Lieder, von denen das fünfstimmige „Mein Gemüth ist mir verwirret, das macht ein Jungfrau zart“ sich später mit dem Text „Herzlich tut

mich verlangen nach einem sel'gen End" findet und heute noch fortlebt in unserem von Paul Gerhardt dem „salve caput“ des hl. Bernhard nachgedichteten „O Haupt voll Blut und Wunden“ (ein interessantes Beispiel zur Frage über den Inhalt der Musik!). Er galt als ein hervorragender Orgelspieler. Mit starker Überschätzung ist der Krainer Jakob Händl oder Handl (Gallus † 1591 zu Prag) schon als der „deutsche Palestrina“ bezeichnet worden (ähnlich wie in England William Bird, 1538—1623), seine mehr homophone auffordmäßige Haltung der Harmonie zeigt sich schön z. B. in der Motette „Ecce quomodo moritur justus“. Sein bedeutendstes Werk ist das „opus musicum“, Motetten für das ganze Kirchenjahr. Der Augsburger Kantor Adam Gumpelzheimer (geb. 1560) ist mit Handl geistig verwandt und lieferte herrliche Arbeiten im venezianischen Stil. Ein nicht weniger edles Talent dieser Zeit ist der um 1565 zu Augsburg geborene, in Fuggerschen Diensten stehende Kapellmeister Gregor Aichinger. Noch mehr gehören die in eigentümlichem, gleichmäßigem Rhythmus (einer Art Tanzrhythmus) komponierten Stücke des Kapellmeisters am fürstlichen Hof zu Anspach in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, Jakob Meiland, einer neuen Richtung an. Von ausländischen Meistern in deutschen Diensten seien hier noch genannt die beiden Dresdener Kapellmeister Mattheus le Maistre und Antonio Scandellus; Johann Jakob Regnard in Prag und Philipp de Monte in Wien. Erwähnt sei hier ferner, daß in Polen schon im 15. Jahrh. die Musik einen ziemlich hohen Grad der Ausbildung erlangt zu haben scheint. Der mehrfach genannte Heinr. Sindr, dessen Kompositionen überall Bewunderung fanden, wurde in Krakau ausgebildet. An der Spitze der polnischen Komponisten des 16. Jahrh. steht Sebastian Felczyński, Prof. an der Krakauer Universität; mit seinen Schülern Martin Leopolda

und Weßlar Szamotulski beginnt die polnische Schule, als deren hervorragendste Vertreter Ende des 16. Jahrh. zu nennen sind: Nikolaus Zielenski, Org. und Dir. der Kap. des Primas Adalb. Varanowski, Mik. Gomolka und Diomedes Caton (ein geb. Venezianer). Später finden wir am poln. Hofe italienische Kapellmeister und Sänger (die wertvollsten Komp. hrsg. von J. Surczynski: *Monumenta musices sacrae in Polonia*, 2 tom., 1886 seqq.).

War in den genannten Versuchen schon ein bedeutsamer Schritt zur Einfachheit in der musikalischen Bearbeitung getan, so möge auch der im Anschluß an die humanistischen Bestrebungen der Zeit gemachte Versuch, nach dem poetischen Silbenmaße streng gemessene Musik zu schreiben, nicht unerwähnt bleiben. Der Humanist Conrad Celtes mit seiner gelehrten Sodalität gab den Anstoß; Gedichte von ihm wie von Horaz, Ovid, Martial, Catull, Vergil, Propertius wurden mit genauer Beachtung des Metrums in Musik gesetzt in den „*Melopoiae sive harmoniae*“ des Petrus Tritonius (eines Schülers von Celtes; die *Melopoiae* erschienen 1507 bei Erhard Deglin aus Reutlingen, Buchdrucker in Augsburg, als erster deutscher Mensuralnotentypendruck), sodann von Paul Hofhaimer, Ludwig Senfl u. a. In Italien erschienen ähnliche Kompositionen in den bei Petrucci gedruckten Frottole (im 1. und 4. Band z. B. „*Integer vitae*“ von Horaz). In den Madrigalen finden sich häufig ähnliche im einfachsten gleichzeitigen Kontrapunkt gehaltene Stellen.

Um endlich weiterhin die Bedeutung Italiens in dieser Zeit zu würdigen, so war ja Rom resp. die päpstliche Kapelle seit langem der Sammelpunkt aller bedeutenden Sänger italienischer und fremder Nation, unter denen sich einige nicht unbedeutende Komponisten hervortaten, wie Costanzo Festa (1517 Sänger der päpstlichen Kapelle, † 1545), verschiedene

Spanier, von denen Cristoforo Morales (unter Papst Paul III. 1534—1549) mit seinem Schüler Guerrero, Escobedo, Ortiz und der größte später noch zu nennende Spanier Vittoria hervorragen¹⁾, französisch-niederländische Meister wie Jacob Arcadelt, Leonard und Antonio Barré, der Florentiner Giovanni Animuccia († 1571, Palestrinas Vorgänger als Kapellmeister an der Peterskirche, schrieb zwei Bücher „Laudi“, geistliche Musik für die religiösen Übungen des von Filippo Neri 1564 gestifteten „Oratoriums“, einer Kommunität von jungen Leuten); ob auch Claude Goudimel (geb. um 1505 zu Besançon, 1572 zu Lyon als Hugenott ermordet), der schon als der Lehrer von Animuccia, Palestrina und den beiden Manini bezeichnet wurde, während nach den Forschungen Haberls jedenfalls ein Niederländer (von späteren Schriftstellern Gaudio Mell genannt) der Lehrmeister Palestrinas war, ist neuerdings bestritten worden, er soll gar nicht nach Rom gekommen sein. Die im soeben genannten Oratorium des hl. Phil. Neri aufgeführte geistliche Musik, für die auch Palestrina komponierte, soll die Grundlage des später sog. „geistlichen Oratoriums“ gewesen sein. Die Idee reicht übrigens weiter zurück. Franc. Vergerini stellte den ausgelassenen Maskeraden und Tänzen des damaligen Karnevals schon 1480 ein geistliches Schauspiel „Paulus“ entgegen, das musikalisch allerdings noch mit den Mitteln des in seiner Entwicklung befindlichen Kontrapunkts arbeitete. — Animuccia in seinen „laudi“, Simon Verobio in seinem „diletto spirituale“, Cavalieri in seinem geistlichen Schauspiel „l'anima ed il corpo“ und vollends Durante in seinen „arie devote“ und Biadana in den „geistlichen Konzerten“ bahnten einen neuen Stil an für diese Kompositionen. —

¹⁾ Unter den Portugiesen erwähnen wir die beiden Manuel Cardoso aus Fronteira und aus Lissabon und Damiano Goes.

Nicht unerwähnt dürfen in dieser Epoche die Engländer bleiben, die ebenfalls selbständig schöpferisch tätig waren, vielleicht ja sogar vor den Niederländern. Die englischen, schottischen und irischen Volkslieder spielten auch in der Mehrstimmigkeit ihre Rolle, wir haben hierauf wie auf den englischen Kirchengesang, die Instrumentalmusik, das Madrigal und seine Meister schon zur Genüge hingewiesen. Hier seien noch die bedeutendsten Tonseher des 15. und 16. Jahrh. unter Heinrich VIII. und Elisabeth erwähnt. Die ersten Kontrapunktiker und Kirchenkomponisten nach niederländischer Art sind Fairfax, Johnson, Shepherd und Parsons (Magel zählt in seiner englischen Musikgeschichte II. S. 21 ff. noch eine lange Reihe Zeitgenossen auf); später Taverner, Tye und White. Kommt dieser älteren englischen Kontrapunktschule nicht die Großzügigkeit der Niederländer zu, so ist ihr klare und saubere Durchführung mit gewisser Selbstbeschränkung zuzusprechen. Die hervorragendsten Komponisten aber sind: Thomas Tallis († 1585, von ihm eine 40stimmige Motette für 8 Chöre), sein Schüler William Byrd († 1623, „cantiones sacrae“, weltliche Lieder, Madrigale und Klavierkomp.), John Bull (1563—1628, berühmter Orgel- und Klavierspieler) und Orlando Gibbons (1583—1625, kirchlicher und weltlicher Vokal- und Instrumentalkomponist). An Stelle der alten lateinischen Motette wurde von den englischen Komponisten das „Anthem“ (= Antiphon, ein Bestandteil des englischen Gottesdienstes) gepflegt. Ihre Werke in moderner Partiturnamentlich in der „Musical Antiquarian Society“ in 19 Bd. 1840—48 und im „The old English Edition“, herausgegeben von Arkwright, London, 21. Bd. 1898.

Unter all den vielen genannten Meistern nun, die in Italien, Deutschland, Frankreich, Spanien, den Niederlanden und England tätig waren, sind nicht wenige, die als tüchtige

Vorarbeiter der größten Meister der Polyphonie, Palestrina und Orlando, gelten dürfen; unter ihren Kompositionen finden sich viele, die diesen größten Meistern alle Ehre machen würden und ebenfogut von ihnen stammen könnten, Kompositionen, die sich endlich den absurden kontrapunktischen Künsteleien abhold zeigten, die eine edle Einfachheit verkörperten, die einen möglichst tiefen und konformen Ausdruck des Textes begünstigten und so jenen polyphonen Idealstil anbahnten, mit dem Palestrina und Orlando ihre Triumphe feierten.

§ 10. Palestrina und Orlando di Lasso.

Mit all dem, was wir im bisherigen angeführt, soll am Ruhme der beiden Großmeister nichts abgezogen, sondern nur erklärt werden, wie diese höchste Stufe, welche diese Meister erstiegen, wohl vorbereitet, wie der Wunderbau, den sie aufrichteten, wohl fundamentiert war. Und nun noch ein Wort über diese beiden Fürsten der Musik, Palestrina und Orlando.

Palestrina ist geboren um 1526 in dem gleichnamigen Städtchen, dem alten Bräncste, und hieß daher Giovanni Pierluigi da Palestrina (Johannes Petroaloyfius Praenestinus). 1544 war er schon in seiner Vaterstadt als Organist angestellt und 1551 wurde er vom Papst Julius III. zum Kapellmeister der Chorknaben in der „Capella Giulia“ zu St. Peter in Rom ernannt. 1554 gab er einen Band fünfstimmiger Messen heraus, deren Vortrefflichkeit und vielleicht auch Widmung an den Papst er wohl seine Aufnahme unter die päpstl. Kapellsänger verdankte trotz seiner schlechten Stimme und trotz seiner Verhelichung, aus welcher letzterem Grund ihn auch schon nach einem halben Jahre Paul IV. wieder entließ, worauf er die schlechtdotierte Kapellmeisterstelle an S. Giovanni im Lateran erhielt; eine zweite Publikation, ein

Buch Madrigale, und vor allem seine weltberühmt gewordenen, einfachen, ergreifenden „Improperien“ (1560) fallen in diese Zeit, der nun die wichtigsten Jahre 1561—71 folgen, seine Tätigkeit als Kapellmeister an S. Maria Maggiore. 1565 hat ihn Pius IV. zum Compositore della capella Pontificia ernannt, da einer Ernennung zum päpstl. Kapellmeister die Bestimmungen und noch viel mehr die Mißgunst dieser Kapelle im Wege standen. Er beteiligte sich an der Leitung der Maninischen Musikschele und wurde als Nachfolger Animuccias 1571 Kapellmeister an St. Peter. Wie bei manchem großen Meister scheinen auch bei Palestrina seine äußeren Lebensumstände keine glänzende gewesen zu sein. Die Dotierung der von ihm eingenommenen Stellungen war nach unserer Rechnung gering und aus seinen Publicationen zog er auch keinen großen Gewinn. Neben Familienleid (Tod seiner Frau und dreier seiner Söhne) traf ihn noch manch andere herbe Mißgunst der Verhältnisse und kleinlicher Neider; unter 15 Päpsten, die er erlebte, zählte er wenigstens einige, wie Julius III., Marcell II., Pius IV. und Gregor XIII., zu seinen Gönnern. Im Beisein seines Beichtvaters Filippo Meri beschloß er am 2. Februar 1594 sein langes, reich-gesegnetes, bedeutames Künstlerleben: Joannes Petrus Aloysius Praenestinus Musicae Princeps lautete die kurze, aber vielsagende Grabschrist bei St. Peter im Vatikan, wo er seine letzte Ruhe fand.

Bekanntlich wird der große Meister mit den Beschlüssen des Konzils von Trient (1545—63) in Zusammenhang gebracht; das Konzil habe alle mehrstimmige Musik aus der Kirche verbannt wollen, Richard Wagner beschuldigt sogar den nur 23 Tage regierenden Papst Marcellus, er habe die Musik gänzlich aus der Kirche verweisen wollen, weil die damalige scholastisch-spekulative Richtung derselben die Innigkeit und Frömmigkeit des religiösen Ausdrucks be-

drohte: Palestrina rettete die Kirchenmusik von der Verbannung. Geschichte und Anekdote, Wahrheit und Dichtung spielen hier durcheinander; was feststeht, ist nur folgendes: Das Konzil besprach allerdings die kirchenmusikalische Reform und mehrere anwesende Prälaten brachten ernste Klagen vor; dennoch begnügte es sich mit einem allgemeinen Verbot, unwürdige Musik im Hause Gottes aufzuführen. Weitere Maßregeln blieben den Diözesanobern überlassen. Eine zentrale Leitung der Reform wurde nicht in Vorschlag gebracht, noch weniger eine Bearbeitung der Choralmelodien. In der 24. Sitzung wurde dieser Beschluß abermals ausgesprochen. Die Partikularsynoden sollten je nach den Bedürfnissen und Gewohnheiten der einzelnen Sprengel etwa gebotene Reformen eingehender regeln und deren Ausführung ins Werk setzen. Einstweilen blieb es Sache des Bischofs, diesbezügl. disziplinaire Besserungen einzuleiten. Die Kardinalkommission, welche kurz nach Beendigung des Tridentinum auf Befehl Pius' IV. mit einer Reorganisation der päpstl. Sängerkapelle beschäftigt war, beschränkte sich auf disziplinaire Änderungen und Verbesserungen. Grund zur Berufung dieser Kommission gab zunächst das Bedürfnis, die Camera Apostolica in bessere Verhältnisse zu bringen. Zwei Kardinäle übernahmen die Neuordnung der Angelegenheiten, soweit sie die päpstliche Kapelle betraf, die als zum päpstlichen Haushalt gehörend der Camera unterstand. Sie beendigten ihre Tätigkeit mit der Pensionierung mehrerer Sänger. Dies geschah Ende August 1565. Nur ein einziger Vorfall wird uns in der Geschichte dieser Kommission berichtet, der den Gedanken an eine kirchenmusikalisch-reformatorische Wirksamkeit der beiden Kardinäle nahelegt. Einer der beiden Prälaten, Kardinal Vitellozzi, ließ sich auf seiner Wohnung, mehrere kirchl. Kompositionen vortragen zur Probe, ob in ihnen der Text verständlich sei. Diese Anekdote bildet einen Beleg für das Interesse, mit welchem damals die Ver-

ständigkeit der Textworte im Kirchengesang gefordert wurde. Vielleicht wurde die Missa Papae Marcelli bei einer solchen Probe gesungen. Daß sie bei dieser oder einer ähnlichen Gelegenheit entstanden, ist nicht zu erweisen¹⁾.

Die sechsstimmige Missa Papae Marcelli, die vorher keinen Titel hatte, erhielt erst 1567 beim Druck ihren Namen zu Ehren des P. Marcellus II., des früheren Kardinals Marcello Corbino, mit dem Palestrina befreundet war. Mögen auch andere Messkompositionen Palestrinas wertvoller sein (wie z. B. die Missa „Assumpta est“), die Missa Papae Marcelli hat vor allen die Berühmtheit voraus; sie erfuhr in der Folgezeit mehrere Bearbeitungen: eine vierstimmige von Fel. Anerio, eine achsstimmige von Suriano, eine zwölfstimmige vielleicht von Franc. Anerio und neuerdings eine vierstimmige von Mitterer in Brigen.

Palestrina beherrschte natürlich die Form vollkommen, sie mußte seinen Ideen sich absolut unterordnen, er war in der Technik wohl jedem vorangegangenen Meister gewachsen, das eben befähigte ihn, sich zur vollen, freien Schönheit der Form wie der Idee zu erheben; man empfindet in seinen Werken nichts von Mühe und Last der Arbeit, leicht wie ein Engel, mit voller Kraft und doch mit lieblichster Anmut, schwebt in ihnen sein Genius empor. Auf's wirkungsvollste versteht er die paar Menschenstimmen, mit denen er arbeitet, zu gruppieren; einem Wagnerschen Orchester ähnlich vereinigt er sie bald zu mächtiger, gewaltiger, massiger Wirkung, bald schreiten sie in überirdischer Ruhe dahin, die lieblichsten und zartesten Saiten der Seele bewegend.

Palestrina kannte die Macht der Homophonie, des gleichzeitigen Auftretens und Zusammenwirkens der Stimmen, das beweisen seine Improperien, die seither alljährlich am

¹⁾ Vgl. hierzu Molitor, Nachtrib. Choralreform I, S. 20 ff, dem wir vorstehendes entnommen haben.

Karfreitag von der päpstlichen Kapelle zur Aufführung gebracht werden, das beweist der Anfang seines ganz einzig dastehenden doppelschrigen „Stabat mater“ (auch von Rich. Wagner mit genaun Vortragsbezeichnungen ediert) mit den drei unmittelbar aufeinanderfolgenden Dur-Dreiklängen auf A, G und F; „nie ist der Schmerz und die Klage schöner verklärt und geheiligt worden, als in diesem „Stabat“,“ sagt Ambros, „es sind rollende Tränen, aber in jeder Träne spiegelt sich der Abglanz eines ewigen, seligen Himmels“. Auch die Missa Papae Marcelli beweist diese Meistererschaft Palestrinas in der Verbindung von Polyphonie und Homophonie, in der Unterordnung der kühnsten kontrapunktischen Kombinationen unter die Harmonie als Trägerin der Melodie. Dafür zeugt der gewaltige Eindruck, den diese Messe bei vorzüglicher Aufführung (z. B. durch den Domchor — mit Knabenchor — zu Regensburg, Eichstätt u. a. D.) heute noch ausübt. Palestrina hat seine Kompositionen mit wenigen Ausnahmen über Motive des Gregorianischen Choralgesungen geschrieben, wie er ja auch an der Revision der römischen Choralbücher im Auftrage Gregors XIII. Anteil genommen haben soll. Ruhig, abgeklärt, leidenschaftslos und doch voll inneren und äußeren Lebens, in unerreichter Einfachheit und Erhabenheit ziehen diese Melodien und Harmonien an uns vorüber. „Palestrinas Werke“, sagt Rich. Wagner, „sowie die seiner Schule und des ihm zunächst liegenden Jahrhunderts schließen die Blüte und höchste Vollendung katholischer Kirchenmusik in sich“, und Broske schreibt in der Einleitung zur „Musica Divina“: „Es findet sich im Laufe des 16. Jahrhunderts unter den größten Erscheinungen Italiens und des übrigen Europas keiner, dessen Genius so in alle Tiefen der Kunst und der Mysterien der Kirche eingeweiht gewesen wäre, um der Erhabenheit unseres Meisters völlig ebenbürtig zur Seite zu stehen.“ Alle ernstesten Meister der

katholischen Kirchenmusik haben mehr oder weniger auf seinen Stil zurückgegriffen; wenn wir unter den größten Modernen nur Anton Bruckner und Franz Liszt nennen, so klingt ja ersterer mit seinem im übrigen ganz persönlichen Stil allerdings nur gelegentlich an den Gregorianischen Choral und den klassischen a cappella-Stil des cinque- und secento, Liszt dagegen, den Pius IX. seinen Palestrina genannt haben soll, suchte als idealen Kirchenmusikstil gerade eine Synthese zwischen der Moderne und dem Cinquecento.

Palestrina war überaus produktiv gewesen, und zwar waren alle seine Kompositionen mit Ausnahme einiger weltlicher Madrigale kirchlichen oder doch geistlichen Charakters; Vaini, sein erster, sehr verdienster, aber nicht in allem zuverlässiger Biograph, bereitete zum Drucke vor: 9 Bände Motetten, 1 Band Hymnen, 1 Band Offertorien, 3 Bände Lamentationen, 2 Bände Magnifikat, 1 Band Litaneien, 4 Bände Madrigale und 15 Bände Messen. Die Gesamtausgabe seiner Werke erschien 1862—1903 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig unter der Redaktion von Frz. X. Haberl, Th. de Witt, Fr. Espagne, Fr. Commer und J. N. Rauch, in 33 Bänden¹⁾.

Als Schüler und Epigonen des größten und nie übertroffenen Meisters der römischen Schule nennen wir Giovanni Maria und seinen Bruder Bernardino Nanini (ersterer der Gründer, letzterer wie Palestrina Mitleiter einer Musikschule, beide auch gelehrte Theoretiker, von ersterem bemerkenswert: Lamentationen für vierstimmigen Männerchor), Felice Anerio (wie Palestrina „Komponist der päpstlichen Kapelle“, bearbeitete die Missa Papae Marcelli vier-

¹⁾ Eine reiche Auswahl vier- und fünfstimmiger Messen und Motetten von Palestrina, Orlando und Vittoria hat Dr. F. Bäuerle in Regensburg für den praktischen Gebrauch im Zweistimmensystem und Violin- und Bassschlüssel bei Breitkopf & Härtel erscheinen lassen (viele andere Meisterwerke des 16. Jahrh. sind in Vorbereitung), eine gewiß sehr beachtenswerte Arbeit.

stimmig) und Francesco Anerio, der wie Biadana noch Kompositionen im alten Stil, aber auch schon solche im monodischen aufweist; Ruggiero Giovanelli (Palestrinas Nachfolger als Kapellmeister von St. Peter), Franc. Suriano (Kapellmeister von S. Maria Maggiore und St. Peter, oft von dramatischer Lebendigkeit in seinen Passionsresponsorien), den vorzüglichsten schon erwähnten Madrigalisten Luca Marenzio (ca. 1550—1599), Gregorio Allegri (1584—1652, berühmt durch sein 2chör. „Miserere“ und durch selbständige Instrumentalfäße), Antonio Cifra, Agostino Agazzari und Franc. Foggia, die alle schon dem musikalischen „Übergangsstil“ huldigen. Noch aber nennen wir einen Meister der römischen Schule, der an die Bedeutung Palestrinas und Orlandos heranragt, und das ist der Spanier Tommaso Ludovico da Vittoria; geboren zu Avila 1540, kam er früh nach Rom, kann aber, da Morales Rom schon 1545, Escobedo 1554 verließ, nicht als ihr Schüler bezeichnet werden. Er blieb in Rom bis 1589, da er in seine Heimat zurückkehrte, er starb um 1613. Seine „Improperien“ atmen den Geist Palestrinas, seine „Lamentationen“ und „Passionen“ zeichnen sich durch edle Einfachheit und tiefen Ausdruck aus, seine Motette und Messe „o quam gloriosum“ sind Kabinettstücke eines feinen vornehmen Satzes; als berühmtestes seiner Werke aber gilt das sechsstimmige „officium mortuorum“. An seinem Stil wird gerühmt die vollendete Reinheit, kirchliche Objektivität und doch originelle subjektive Ausdrucksweise, Klarheit von Melodie und Harmonie, tiefste, mystische, bisweilen schwermütige Stimmung, lebendige Wärme und leidenschaftliche Glut, festlicher Schwung und würdevolle Majestät (eine Gesamtausgabe seiner Werke veranstaltet sein Landsmann Ph. Pedrell).

Wenn wir von den Meisterwerken des 16. Jahrhunderts sprechen, so vergessen wir neben Palestrinas Missa Papae

Marcelli gewiß nicht der ebenso einzig dastehenden sieben Bußpsalmen ebenfalls eines „Fürsten der Musik“, Orlando¹⁾. Gerade in Orlando di Lasso stellt sich in Deutschland dem Italiener ein ebenbürtiger, kongenialer Meister zur Seite, den man mit mehr Grund als Jakob Handl und William Bird mit Palestrina vergleicht und mit Recht den deutschen Palestrina nennt. Sein Geburtsjahr schwankt zwischen 1520 und 1532 (Haberl nimmt 1532 an); Lassus (Roland de Lassus) ist geborener Niederländer und stammt aus Mons im Hennegau. Er machte frühzeitig, schon vom 12. Jahre an, Reisen nach Mailand und Sizilien (mit Ferdinand von Gonzaga), nach Neapel und Rom, was auf seine künstlerische Richtung nicht ohne Einfluß blieb; nach einer weiteren Reise durch Frankreich und England und längerem Aufenthalt in Antwerpen wurde er 1557 von Herzog Albert V. von Bayern nach München an die dortige Hofkapelle (mit ca. 90 Sängern und Instrumentalisten damals die berühmteste Europas) berufen, an der er von 1562 bis zu seinem am 14. Juni 1594 erfolgten Tode als Nachfolger Ludwig Dasers oberster Kapellmeister war. (Sein Grabdenkmal kam später vom Franziskanerfriedhof ins Nationalmuseum.)

Orlando war der produktivste und universalste aller alten Musiker, die Zahl seiner Werke wird auf über 2000 geschätzt, es sind Messen, Motetten, Lamentationen, Hymnen, Psalmen, Magnifikat, und namentlich auch eine große Zahl von weltlichen lateinischen, italienischen, französischen und deutschen Madrigalen, besonders auch Wein- und Kneipliedern voll Laune und urkräftigen Humors, freilich oft mit seltsamen und derben Texten, aber mit vielfach knapper,

¹⁾ Vgl. Bäuerles modernisierte textkritisch-korrekte Ausg. in der 3. Sammlg. — Ein wahres Kunstwerk ist das Brachtmanuskript der 7 Bußps. in der Münchener Staatsbibliothek.

gewagter und frappanter Harmonie und nationaler Färbung. Angefügt sei hier noch, daß Orlando auch für die Jesuitendramen in München Kompositionen schrieb und zweimal mit einer fünfstimmigen Motette in dem musikalischen Wettstreit zu Evreux am Tton in der Normandie den ersten Preis errang (1575 und 1583; derartige musikalische Wettkämpfe und Musikfeste, an denen sich Komponisten, Sänger und Instrumentisten beteiligten, waren damals namentlich an den deutschen Schulen in Übung). Vom ersten Druck seiner Werke in Venedig 1545 an erschienen bis über die Mitte des 17. Jahrhunderts Neudrucke, unter denen die von seinen Söhnen besorgte Gesamtausgabe der 516 Motetten zu 2—12 St. unter dem Titel „Magnum opus musicum“ hervorzuheben ist. Von der durch Franz X. Haberl und Adolf Sandberger bei Breitkopf & Härtel besorgten, auf 60 Bände berechneten Gesamtausgabe seiner Werke sind seit 1894 bereits 17 Bände erschienen.

Orlando steht als vollendeter Techniker und genialer Meister ähnlich über seinen Vorgängern wie Palestrina, und wie dieser den Höhepunkt der römischen, bezeichnet jener den der niederländischen Schule. Er war Josquins größter Nachfolger, den er am meisten verehrte und aufführte. Er baut zwar auch auf dem Gregorianischen Choral auf, ist aber doch nicht eigentlich an ihm groß geworden, sondern das weltliche Lied, das Madrigal, die freie Komposition ist das Fundament, auf dem er steht und baut. Auch seine kirchlichen Werke, unter denen als größtes Meisterwerk die schon erwähnten sieben Bußpsalmen (für 2—6 St., oft einfach und ergreifend wie Palestrinas und Vittorias Improperien) hervorragen, lassen dies erkennen¹⁾. Orlando ist im

¹⁾ Seine Messen wie auch die deutschen und französischen Lieder wurden vielfach auch durch Blas- und Streichinstrumente in der früher erwähnten Manier begleitet.

Gegensatz zu Palestrina viel subjektiver, leidenschaftlicher, dramatischer, und er eilt eigentlich mit diesen Zügen seiner Zeit weit voraus. Wir lassen zum Schluß das Urteil Proskes über unseren Meister folgen, durch welches ihm gerade in leplerer Beziehung uneingeschränktes Lob zuteil wird: „Orlandus de Lassus ist ein universeller Geist. Keiner seiner Zeitgenossen besaß eine solche Klarheit des Willens, übte eine solche Herrschaft über alle Intentionen der Kunst, daß er stets mit sicherer Hand erfaßte, was er für seine Tongebilde bedurfte. Vom Kontemplativen der Kirche bis zum heitersten Wechsel profaner Gesangsweisen fehlte ihm nie Zeit, Stimmung und Erfolg. Groß im Lyrischen und Epischen, würde er am größten im Dramatischen geworden sein, wenn seine Zeit diese Musikgattung besessen hätte. In seinen Werken finden sich Züge episch-dramatischer Kraft und Wahrheit, daß man sich vom Geiste eines Dante und Michelangelo angeweht fühlt. Groß in der Kirche und Welt, hatte Lassus das Nationale aller damaligen europäischen Musik dergestalt in sich aufgenommen, daß es als ein charakteristisches Ganze in ihm ausgeprägt lag und man das speziell Italienische, Niederländische, Deutsche und Französische nicht mehr nachzuweisen vermochte. Niemand war ihm hierin so ähnlich als der große Händel, und wie in diesem der deutsche, italienische und englische Genius des 18. Jahrhunderts, so war in Lassus die ganze Herrlichkeit der germanischen und romanischen Kunst seiner Zeit in einer großen Erscheinung vereinigt.“

Hat uns so das 16. Jahrhundert die klassische Vollen- dung und Meisterschaft der alten kontrapunktischen Sakalkunst, einen erhabenen katholischen und protestantischen Kirchen- musikstil gebracht, so sind wir in der zweiten Hälfte dieses Jahr- hundert8 auch schon wiederholt den Anzeichen begegnet, die auf eine neue Zeit, einen neuen Stil, der leider nur zu bald die alte Kunst in Vergessenheit brachte, hinweisen: wir sehen,

wie die alten Kirchentonararten Stück um Stück durchbrochen und mit dem Chroma von \sharp und b durchsetzt wurden, wie sich mehr und mehr unser modernes Dur und Moll daraus zu bilden begann, wie die Instrumentalmusik die ersten Proben ihrer Selbständigkeit versuchte, wie aus dem Gewebe der Polyphonie und den kontrapunktischen Verschlingungen allmählich die Melodie vom Tenor gleichsam an die Oberfläche trat, in die Oberstimme, um sich dort selbständige harmonische Geltung zu verschaffen, wie zur Mehrstimmigkeit und zuletzt auch zur einstimmigen Melodie die Begleitung durch Instrumente trat, die Anfänge des monodischen Stils, wie er in der Florentineroper zu Anfang des 17. Jahrhunderts seine ersten Triumphe feierte; wir hörten noch von jenen antikisierenden, hellenisierenden Reformbewegungen einer musikalischen Renaissance in Florenz, die sich an die Namen eines Barbi, Galilei, Doni, Minuccini, Caccini, Peri u. a. knüpft, — und so verlassen wir diese große Epoche mit gespannter Erwartung eines neuen Jahrhunderts, gleichsam auf hoher Warte mit dem frohen und sehnsüchtigen Blick in das gelobte Land des neuen Stils der Zukunft.

Namen- und Sachregister.

- Abenbländ. Musikgefühl 50.
 Abgesang 39.
 A cappella-Stil 46, 55, 87.
 Ach Klein (Lautentab.) 43.
 Adam de la Hale 16, 36f.
 — von Fulda 24, 31.
 Adieu mes amours (Volks-
 lied) 28.
 Adrian Petit 25, 31.
 Agazzari, A. 88.
 Agnus Dei 49.
 Agostini 56.
 Agricola 29, 31.
 Aichinger, G. 70, 78.
 Afford, Dur- u. Moll- 76.
 Albert V., Herzog 89.
 Alfons X. v. Kast. 36.
 Allabreve 20.
 Allegri, G. 88.
 Alteration, alibi. 56.
 Alti naturali 21.
 Amati, Andrea, Antonio u.
 Nicola 41.
 Amberg 72.
 Ambros, A. B. 5, 52, 57,
 75, 86.
 Ammerbachs Orgelstabul.
 70.
 Andrae, Hieron. 33.
 Anerio, Fel. 85, 87.
 — Franc. 85, 88.
 Anfänge zu befriedigender
 Textbehandlung 32.
 — der Choralmelodiebeglei-
 tung 7.
 — des Dur und Moll 34.
 — der Harmonie 6ff.
 — des Klaviers 70.
 — des Meistersangs 39.
 — des mensurierten Ge-
 sangs 17.
 — der modernen Musik-
 wissenschaft 24.
 — des Orgelpunkts 7.
 — der Polyphonie 16.
 Anfänge des Singspiels 37.
 Anaparnasso 60, 76.
 Annuccia 80.
 Anspach 78.
 Anthem 81.
 Antikifizierende Reform-
 bewegung 92.
 Antiphoner Gesang 6.
 Antoine Busnois 29.
 Anton Brumel 31.
 Anton de Gebin 31.
 Antonio del Organo 69.
 Antwerpen 89.
 Aollische Tonart 74.
 Arab. Einfluß auf Trou-
 badours 35.
 Arcadelt, J. 31, 54, 56, 80.
 Archichymbalum 72.
 Archiluto 42.
 Aretino 56.
 Arie divote 80.
 Aristides Quint. 70.
 Aristoteles (Pseudobeda) 23.
 Arkwright 81.
 Aron, Pietro 24.
 Arpichord. 71.
 Arrangements f. Laute u.
 Orgel 44.
 — f. Soloinstrumente 47.
 Arrigo Ledesco 51.
 ars cantus mens. (Franco v.
 Köln) 18, 22.
 — contrapuncti 23.
 — nova 12, 23.
 — organandi (organizandi)
 7.
 — vetus 12.
 art de trobar 34.
 — harmonique de Cousse-
 maker 14.
 Artusi 25.
 As = Tonbezeichnung 56.
 Asola, G. M. 58, 76.
 Aston 72.
 Attainant 33, 44.
 Auferstehungsspiele 58.
 Aufzeichnung der Volkslie-
 der 51.
 Augmentation 20.
 Augsburg 64, 78f.
 Ausgelassenheit d. Dikt. 13.
 Avila 88.
 B durum (quadratum) 21.
 B molle (rotundum) 21.
 Baini 87.
 Baisez moi (Volkslied) 28.
 Balbassare Donati 54.
 Balladen (Ballette) 54, 56.
 Ballard 33.
 Balletti 77.
 Bamberg 69.
 Bänfelfangerweisen 60.
 Bar 39.
 Barcajuole 54.
 Barcelona, Graf v. 34.
 Barbi 92.
 Barfüßermönchlied 51.
 Barré, S. u. A. 80.
 Basel 72.
 Baßlaute 42.
 Batuti 59.
 Bäuerle, H. 87.
 Beden 45.
 Begleitung des Choral 7.
 — des Minnelieds 40.
 Belisarius, P. 72.
 Bellermand 29.
 Bennet 7, 55.
 Berg 33.
 Berlin 66.
 Bernhard b. Deutsche 68.
 Berthold v. Regensburg 49.
 Besançon 80.
 Besard 44.
 Besler 58.
 Beverini, F. 80.
 Bildung mus., b. Ritter 40.
 Bitterolf 37.
 Blasinstrumente 44, 90.

Blüte der kath. Kirchenmusik 86.
 — des Kunstlieds 55.
 — des Orgelspiels 70.
 — der Polyphonie 55.
 — des weltl. u. geistl. Volks-
 gesangs 63.
 Boccaccio 55.
 Bologna 60.
 Bombarte 45.
 Bonabie 24.
 Bone Jesu (Hiabana) 45.
 Boasu (boiteux) d'Arras 37.
 Bourbon 7.
 Bourgogne 31.
 Brabant 35, 68.
 Brajart 26.
 Breitkopf 33 f.
 Breitkopf & Härtel 87, 90.
 British Museum 16.
 Brudner, M. 87.
 Brumel 29.
 Buchner, J. 69.
 Bull, J. 70, 73, 81.
 Burd 58.
 Busine 44.
 Buchpsalmen Orlando 89.
 Buus J. 69.
 Bugheimer Orgelbuch 69.
 Byrd, W. 58, 70, 73, 78, 81,
 89.

C siehe auch R.

C = tiefster Orgelton 7.

C = Tonbezeichnung 56.

C-dur 48.

C-Schlüssel 21.

Caccia 55.

Caccini 92.

Caimo 56.

Calvin's Gewalttätigkeit 64.

Calvisius, G. 25, 66, 77.

Cambrat 12.

Cambridge 70.

Camera apostolica 84.

Canis 31.

Canit more Hebraeorum 30.

Canon 16, 26, 30.

— aenigmat. 30.

— canonic. 30.

Cantinella coronata 16.

Cantori a libro 43.

— a liuto 43.

Cantus firmus 10, 27, 53, 77.

— planus 18, 58.

Canzoni alla franc. 53.

— contrap. 68.

— Villanesche 54.

Capella Giulia 82.

Capricci 76.

Capriccio in musica 73.

Carmen 16.

Carols 56.

Carpentras 31.

Casella 55.

Caton Diom. 79.

Catull 79.

Cavalleri 80.

Celtis, Contr. 79.

Cent mille escus (Volkslied)
 53.

Certon 31.

César's v. Paris 16.

Chanjon 36.

Chappuy, F. 2. 50.

Châtelain de Couch 34.

Chiavette 77.

Chiavi trasporto. 22.

Chitarrone 32.

Choral, prot. 66.

Choralantiphone 50.

Choralbücher, röm. 86.

Chordae 71.

Choreinlagen 58.

Chorknaben 59.

Chorlied, mehrst. 55.

Chromatit 21, 55 f., 74, 92.

Chromat. Oktav 67, 72.

Chrotta 7.

Cifra, M. 88.

Cinquecento 87.

Cistra (cithara) 42.

Cithara anglica 42.

cithern 42.

Clama ne cesses 30.

Claudin Sermisy 31.

Claves 71.

Clavacin 71.

Clavicembalo 45.

Clavichord 71.

Claviciterium 72.

Clavichymbalum 71.

Claviorganum 72.

Coclius 31.

Commer, F. 87.

Common Prayer Book 67.

Compagnia del Gonfalone

59.

Compère 29.

Composition, mehrst. 16.

Compositore della Cap.

Pont. 83.

Concerti 76.

Conductus 16.

Conféris de la passion 59.

— de la Bazoche 59.

Conrab, Jakob 72.

Contrapunto alla mente 11.

Copula 16.

Cor meum (Hiabana) 45.

Cori spezzati 75.

Corpus jur. lib. Dist. 13.

Correggio 76.

Costanzo Festa 55, 79.

Couffemaster 14, 28, 58.

Cremona 76.

Crequillon 31.

Croce, G. 76.

cromatico (a note negre) 86.

Cymbeln 45.

Damiano Goeß 80.

Daser, L. 89.

De arte canendi (Seyden) 24.

De arte contrapuncti (Zinc-

toris) 24.

De divis. nat. (Scot. Erig.) 9.

De speculat. mus. (Obing-

ton) 23.

Déchant sur le livre 11.

Déchanters 12.

Déchevrens 18.

Denkmäler d. Tonk. 30.

Des = Tonbezeichnung 56.

Dearouges nez (Volkslied) 28.

Deutsche Meister 77 ff.

Deutsche Orgelstabul. 68.

Deutscher Palestrina 78, 89.

Deutsches Kirchenlied b. lit.

Gottesb. 64.

Deutschland 15.

— (Tnungen) 49.

— (Mysterien) 58.

Dialogo Compos. 54.

Diaphonie 6, 8 f.

Diaton. Töne 72.

Dietrich 39.

Digon, Abt 70.

Diletto spirit. 80.

Diminution 20.

Dis = Tonbezeichnung 56.

Discantores 12.

Discantus 10 ff., 14.

— floridus (fleurettes) 13.

Disantieren 12, 68.

Dissonanzen 22.
 Dissonanzen 22 f.
 Dodecachordon 24, 74.
 Donato 76.
 Doni 92.
 Doppelschr. Komp. 75.
 Doppelflöte 44, 56.
 Dowland, J. 24, 44, 55.
 Dramat. Elemente 57.
 — Kunst 57.
 Dramen, weltl. 57.
 Drehleiter 7.
 Drillingscister 15.
 Brude kirchl. Lieder 64.
 Bruderverke, musik. 33.
 Dualität d. Harm. 76.
 Dubelfad 7, 44.
 Duissoppruggar 41.
 Dulcemos 71.
 Dulcimer 71.
 Dunsstable 7, 26.
 Durante 80.
 Durtonart 74, 92.
 Durtonleiter 34, 48.
 Dynam. Nuancierung 54.

E = Tonbezeichnung 56.
 Eccard 7, 66, 77.
 Ecce quomodo mor. 78.
 Echokompos. 54.
 Egressus Jesus (J. v. Bert) 47.
 Eichstätt 86.
 Einchr. Komp. 75.
 Einfachheit der musik. Bearbeitung 79.
 Eleazar Genet 31.
 Elias Salom. 23.
 Elisabeth v. Englb. 81.
 Eloy 26.
 Emilio Cavaleri 45.
 Enchiriadis (Guido v. M.) 6, 8.
 Enfants sans soucis 59.
 Engelbert v. Admont 23.
 England 9, 23, 26, 33, 35, 45, 47.
 — (Zinnungen) 49.
 — (Mysterien) 58.
 — (Orgelspiel) 70.
 Englische Lieder 53.
 — Madrigal 54 f.
 — Musiker 31.
 — Schule 81.
 Englische Virginal- und Orgelspieler 70.

Englische Volkslieder 81.
 Epigonen Palestrinas 87.
 Erasmus v. Rott. 30, 47.
 Erbach, Ch. 70.
 Erfurt 67.
 Erzlaute 42.
 Escaque 70.
 Escobedo 80.
 Felsfeste 59.
 Felsgeschrei 59.
 Estorial 36.
 Espagne 7, 87.
 Espringale 56.
 Espringerie 56.
 Este, Thom. 33.
 Europ. abendl. Mus. 50.
 Evangel. Kirchenlied 66, 77.
 Ebreux 90.
 Ezaquir d'Anglet. 70.

F = Tonbezeichnung 56.
 Fa-la 54.
 Faber 25.
 Fagott 45.
 Fahrende Schüler (Musikanten) 49.
 Faibit 34.
 Fairfax 70, 81.
 Falke 40.
 Falschsetten 21.
 Falschsettimme 21.
 Falsobordone 6, 10 ff.
 Fastnachtspiele 59.
 Faugues 26.
 Faux bourdon 6, 10 ff.
 Felszthnisi, C. 78.
 Ferrara 60.
 Festa, Cost. 79.
 Fiammingo, J. 60.
 Fidel 41.
 Fiesto 56.
 Figuration 72.
 Fiud, Heinrich 31, 39, 51, 78.
 — Hermann 24, 69.
 Firmin Caron 29.
 Fikwilliam-Museum 70.
 Flämische Lieder 53.
 Flandern 35.
 Flegelhahre d. Musik 13.
 Fleischer, D. 10, 18.
 Fleurettes 13.
 Floratura 16.
 Florentiner Musiker 31.
 — Oper 92.
 Florenz 60, 92.

Flores mus. 23.
 Flügelform 72.
 Foggia, F. 88.
 Formschneider 33.
 Fortschritt im Orgelbau 57.
 — musikal. 74.
 Fortuna desperata 53.
 Fossombrone 33.
 Franchinus Gafor. 24, 29.
 Francesco Cieco 69.
 — da Milano 44.
 — Spinaccino 44.
 Franco v. Köln 15.
 — v. Paris 15, 18, 22 f.
 Frankreich 12, 15, 28, 31.
 — (Zinnungen) 49.
 — (Mysterien) 58.
 Französl. Einfluß 70.
 — Lieder 53.
 — niederl. Meister 80.
 Frescobaldi, G. 69.
 Frontiera 80.
 Frottole 54, 79.
 Frottolisten 31.
 Fugen 26, 68.
 Fugger 78.
 Fundamentbuch 69.
 Fundamentum organ. 69.
 Fünflinienstern 45.
 Fürsten d. Musik 82.

G = Tonbezeichnung 56.
 G-Schlüssel 21.
 Gabelton 22.
 Gabrieli, M. u. G. 69, 75 f.
 Galilei 92.
 Gallus, J. 58, 78.
 Ganassi del Fontego 46.
 Gaspar v. Werbeck 29, 31.
 Gassenhauerweisen 60.
 Gastolbi 76.
 Gaudio Mell 80.
 Gegenbewegung 23.
 — beim Disk. 12.
 Gegenstimmen b. Disk. 13.
 Geige 56.
 Geigenbau 41.
 Geigertönig 49.
 Geislerlieder 62.
 Geistl. Konzerte 80.
 — Gesangbüchlein v. Wittenb. 66.
 — Oratorium 80.
 — Schauspiele 57 ff.
 — Singpiel 80.

Geistl. Volkslied 60.
 Gemeinbegefang 64.
 Gerbert v. St. Blasien 40.
 Gerhardt, P. 78.
 Gerho v. Reichensberg 62.
 Gerichtstag (Pfeisfertag) 49.
 Gerle 44.
 Gesamtausg. v. Pal. u. Ori. 87, 90.
 Gesamtkunstwerk 57.
 Gesang, weltl. mehrst. a. b. 13.—16. Jahrh. 16.
 Gesangbuch mit Musiknoten 64.
 Gesangbücher 64.
 Geseius, B. 58, 66.
 Gesualdo di Venosa 55, 77.
 Jacques de Wert 55.
 Gibbons, Ori. 55, 81.
 Gigue 41.
 Gilles Binchois 26.
 Giovanni Gabrieli 45.
 Gitarreninstrumente 42.
 Glarean 24, 74.
 Gleeman 35.
 Glockenspiele 45.
 Glosienlieder 63.
 Goliarden 49.
 Gomolla, R. 79.
 Gottesdienst, lit. 57.
 Goudimel, Cl. 80.
 Gravicembalo 71.
 Gregor XIII. 83, 86.
 Gregorian. Choral 50, 87.
 — Anfänge d. Begleitg. 6 ff.
 — Charakter 5.
 — Einfluß auf d. Entwickl. 6.
 — harmon. Behandlung 6.
 — ob mensuriert 18.
 — Wirkung ohne Begleitung 6.
 — zweckmäßige Singart 5.
 Gregorian. Choral motive 86.
 — Rezitation 60.
 Grenzen d. Mus. u. Poesie (Ambros) 57.
 Guarnerius 24.
 Guerrero 80.
 Guido v. A. 7 ff.
 Guilelmus Mon. 24.
 Guillaume Dufay 26.
 — Machaub 37.
 Gumpelshheimer, A. 25, 78.

Gusnaschi, B. 72.
 Hymel 10 f.
 H = Tonbezeichnung 56.
 Haberl, F. Z. 69, 87, 90.
 Hackbrett 71.
 Halberstadt 67.
 Halbton (mi-fa) 21.
 Halle 69.
 Hammerklavier 72.
 Händel 91.
 Händl (Handl) 78, 89.
 Handschrift, Colmarer 38.
 — Donaueschingener 38.
 — Manessische 38.
 Handschriften 16.
 Hans Judentunig 43.
 Harmonice Mus. (Petrucchi) 33.
 Harmon. Empfinden 55.
 — Musik 76.
 — Satz 66.
 Harpsichord 71.
 Häbler, S. L. 66, 77.
 Häßlerin, Kl. 64.
 Haug 75.
 Hauptstimme 8.
 Hechel 44.
 Heerhorn 44.
 Heinrich VIII. 47, 81.
 — v. Freiberg 28.
 — v. Laufenberg 28, 62.
 — v. Osterlingen 37.
 Heinz, W. 69.
 Helikon 71.
 Hellenisierende Reformbewegung 92.
 Hermann v. Sachsenheim 64.
 Heßmann, Heinrich 28.
 Herzogord 21.
 Heiden, Seb. 24.
 Hieronymus de Moravia 23.
 Hifthorn 44.
 Hildebrandton 64.
 Histriones 48.
 Hobrecht 30.
 Hoffheimer, P. 69.
 Hofkapelle v. München 89.
 Holsten 13, 16.
 Holzpfaffen 68.
 Homophon 6.
 Homophone Schreibweise 54.
 Homophonie 77, 85.
 Honorius Augustod. 49.
 Horaz 79.

Horn, engl. 45.
 Horninstrumente 44 f.
 Hothby 23 f.
 Houbart 18.
 Huchald 7.
 Hüfttänze 56.
 Hugentott Goudimel 80.
 Hugo v. Reutlingen (Speckhart) 23, 62.
 Humanist. Bestrebungen 79.
 Hytaert 24.
 Jaquet v. Berchem 55.
 Jacob Barbireau 29.
 — Clemens von Papa 31.
 — v. Wert 47.
 Jacopo da Bologna 55.
 Jagdhorn 44.
 Jannequin 73.
 Jaquet v. Berchem 31.
 „Ich bar dohin“ 52.
 Idealstil, polyph. 82 ff.
 Jean Gbyselin 31.
 Jesuitentomödie 59.
 — dramen 90.
 — spiele 59.
 Jeux partis 36.
 Imitation d. cant. arm. 23, 26.
 Improperium 83, 85, 88.
 Improvisation 12, 46.
 Improvisieren 12 f.
 In dulci jubilo 62 f.
 In ecclesiis bened. (Gabrieli) 45.
 Ingegneri, M. 76.
 Inhalt d. Musik 78.
 Innungen 49.
 Innungszeichen 49.
 Inanspruch ich muß dich I. 51.
 Instrumentalformen 56.
 Instrumentalmusik 40 ff.
 — selbständige 45.
 Instrumentalpart 45.
 Instrumentaltänze, arrang. 46.
 Instrumentaltanzmusik 56.
 Instrumentalwerk, ältestes gedrucktes 69.
 Instrumentationskunst 46.
 Instrumente 7.
 Instrumentisten 49.
 Intabulatur 70.
 Intabulatura de lauto 44.
 Integer vitae 79.

Intermezzi (Intermedii) 60.
 Interballenlehre 22.
 Intonazioni 68.
 Jocalatores 34.
 Jobocus Bratenſis 29 f.
 Johann d. Gr. 16.
 — v. Salzburg 62, 64.
 Johannes Ballog 23.
 — Cottonius 12.
 — v. Garlandia 22.
 — Goodenbach 24.
 — de Muris 12, 23.
 — Ott 33.
 — Regis 29.
 — Spataro 24.
 — Tinctoris 24.
 John Day 33.
 — Dunsstable 26.
 — Haubohs 23.
 Johnson 81.
 Jongleurs 34, 56, 59.
 Joniſche Tonart 74.
 Joſef II. 49.
 Josquin des Prés 29 f., 73.
 Friſche Volkslieder 81.
 Jſaak 31, 39, 51.
 Iſtituzional ſystem. 24.
 Iſtromento di porco 71.
 Italien. Lieder 53.
 — Myſterien 58.
 — Orgeltabulatur 88.
 Ite miſſa eſt 6.
 Judenſzene 60.
 Jugglers 34.
 Julius III. 82.
 Junta 33.

ſ. ſiehe auch C.
 Kammermuſik 54.
 Kanon 29 f.
 Kantoreien 66.
 Kanzenen f. Orch. 76.
 Kapellmeiſter 46.
 Kardinalkommiſſion 84.
 Karlsruhe 51.
 Karwoche 58, 85.
 Kaſtraten 21.
 Kath. Geſangbuch 64.
 — Kirche 57.
 Remantiſche 41.
 Klefſügel 71.
 Kleſewetter 28, 34.
 Kirchenchöre 66.
 Kirchenlied 32, 57, 62 ff.
 — vor d. Reform. 65 f.

Kirchenmuſik. Reform unter
 Baleſtrina 84.
 Kirchenmuſikſtil 54, 73 ff.
 Kirchentönenarten 15, 74, 92.
 Kirchemſpiele 59.
 Kirleiſe 62.
 Kitharavirtuoſ 73.
 Klaviatur 71.
 Klavier 67 ff.
 Klaviermuſik 45.
 Klavierſtreichinſtrument 42.
 Klaviervirtuoſen 73.
 Kleriker, bagabundierende
 49.
 Kloſterdramen 59.
 Knechtlieder 89.
 Koch 69.
 Koloriſt. 19.
 Konſorbianzen 22.
 Konrad v. Würzburg 63.
 Konſonanzen 22.
 Konſtanz 69.
 Kontrapunkt 12, 25 ff.
 — einfacher 26.
 — doppelter 26.
 — mehrfacher 26.
 Kontrapunktſtil niederl. 66.
 Krafau 78.
 Krebsſtanon 30.
 Kreis = rhythm. Vorzeich-
 nung 19.
 Kreuzlieder 63.
 Kroher, Th. 56.
 Kunſtlied, weltl. 50 ff.
 — mit Inſtrumentalbeglgt.
 55.
 Kunſtpfeifer 49.
 Kupferpfeifen 68.
 Kyrie eleiſon 62.

Lais (Lays) 36 f.
 Lamentationen 87 f.
 Landino, Fr. v. Florenz 16,
 55, 69.
 L'anima ed il corpo 80.
 Laſſo, Orlando di 28, 46,
 55, 58, 66, 74, 82 ff., 89 ff.
 Laudeſi (Laudisti) 53.
 Laubi (Loblieder) 54, 80.
 Lauingen 69.
 Laute 42 f.
 Laute u. Geſang 54, 69.
 Lauteninſtrumente 42.
 Lautenliſten 52, 68, 73.
 Lautentabulatur 43 f.

Lautentabulatur, gedruckte
 33 f.
 Le caquet des femmes 31.
 Lebensgeſchichte Jeſu 58.
 Leipzig 66.
 Leiſe 62.
 Leiſentritt 64.
 Lemlin 51.
 Leonhard Baminger 31.
 Leoninus 15.
 Leopolda, M. 78.
 Les cris de Paris 31.
 li gieu di Robin et Marion
 37.
 Liebeslieder, lat. 49, 51.
 Liederſtanz (Wlm) 49.
 Liederſtücke, geiſtl. 62.
 Liederformen d. Trouv. 36.
 Ligator 20.
 Lillienron (Volkslied) 52.
 Lille 16.
 Limburger Chronik 50.
 Lippentſetzer 68.
 Liſſabon 80.
 Liſt, Fr. 73, 87.
 Litaneien 87.
 Locheimer Liederbuch 28, 52.
 L'omme armé 27, 53.
 London 81.
 Lorenzini 44.
 Loſſius, L. 66.
 Loyſet Compère 31.
 Luca Maranzio 55.
 Luther, M. 64 ff.
 Luther. Geſangbücher 64.
 Lyon 68, 80.
 Lyra 41.

Madhaub, B. v. 16, 56.
 Madhob 58.
 Madrigal, ital. 54, 79, 90.
 Madrigalienſammlung 54.
 Madrigaliſten 31, 55.
 Magdalenenſagen 60 f.
 Magnificat 5.
 Magnum opus mus. v. Orl.
 90.
 Maſu, Et. 31, 39, 51.
 Mailand 89.
 Mailart 31.
 Mainz 72.
 Mairiſen 12.
 Mandola (Mandoline) 42.
 Maniſſiſche Handſchrift 37.
 Manicordio 71.

- Manuel Cardoso 80.
Manuscript, engl. des 13. Jahrh. 17.
Marcell II. 83.
Marchettus v. Padua 23.
Marco d'Aquila 44.
Marenzio, Luca 88.
Marienlagen 59.
Marienlieder 63.
Martial 79.
Martoretta 56.
Mattheus le Maistre 78.
Mehrstimm. Satz in Deutsch-land, England u. Frank-reich 28.
Meiland, J. 58, 78.
'Mein Freud' allein' 51.
'Mein G'müt ist mit verw.' 77.
Meister Schulen 12.
Meisterfinger 34 ff., 49, 53, 59.
Meisterfingerschulen 39.
Meisterfingertöne (Namen) 39.
Melanchthon 65.
Melodie im Tenor 66.
Melodist d. Troub. Melobien 35.
Melopoiae sive harm. 83, 79.
Memmingen 50.
Menetriers 34.
Menfura 17.
Menfuralgesang 17.
Menfuralnoten 68.
Menfuralnotenschrift 15, 18.
Menfuralnotentypendruck 33.
— erster deutscher 79.
Merbede 70.
Messier Claudio 56.
Meßomp. (Volkslied) 16, 50.
— Palestinas 85 f.
Meß- und Notententomp. Dunstables 26.
Metalltypen 33.
Metallzungen 71.
Micrologus 7.
— des Ornithoparchus 24.
Mihl est propositum 49.
Mimische Romödie 60.
Miniaturen 41.
Minnelied 37 f.
Minnefang a. d. Wartburg 38.
Minne- u. Meisterfang 63.
Minnefänger 34 ff.
Minstrel 37.
Miracles 57.
Mischpoesie 63.
Missa ad omnem tonum 29.
— Papae Marcelli 85 f.
— prolotionis 29.
— sine nomine 27.
Mißbräuche bei d. Textbe-handlung 32.
Mißbräuche beim Dißl. 12.
Mitterer 85.
Mobena 66, 76.
Moberne Tonarten 74.
Modus 18.
Mollcharakter 55.
Molltonart 74, 92.
Molltonleiter 34, 48.
Mönche als Musikschrift-steller 32.
Monochord 71.
Monodie, begleitete 44, 54.
Monodischer Stil 92.
Mons im Hennegau 89.
Monteverdi 46, 76.
Monumenta mus. s. in Pol. 79.
Morales, Ch. 80.
Moralitäten 59.
Morley, Th. 24 f., 55, 70.
Motetus 13.
Motive d. Volkslieder 50.
Moulu 31.
Mouton 31, 73.
München 69, 89.
Musica divina 86.
— Enchir. 6.
— mensurata 23.
— quadrata 23.
Musical Ant. Soc. 81.
Musikanten, fahrende 59.
Musikanteninnung 49.
Musikantenvogt 49.
Musikfeste 90.
Musikhandschriften 16.
Musikinstrumente 40.
Musikreform 60.
Musikschriftsteller 24.
Musikschule Raninis 83.
Musiktypendruck 33.
Musikstil 64.
Mutation d. Stimme 21.
Nachahmung 23.
Nagel, engl. Mus. Gesch. 13, 81.
Nanini, B. u. G. 80, 83, 87.
Narrenfeste 59.
Napel 77, 89.
Nelle, B. 66.
Neri, B. 80, 83.
Neuber 33.
Neuer Stil 91.
Neumannotierung 58.
Neusibler 44.
Nicolaß v. Mergs 28.
Nicolaus Gombert 31.
— Henricus 33.
Niederländer 28 ff.
Niederländ. große Epoche 28.
— Meister 52.
— Schule 26 ff., 90.
— Technik 54.
Normandie 90.
Nota Quadrivarta 85.
Noten (Gestalt, Wert, Na-men) 18 f.
Notendruck 25 ff., 33, 64.
Notenformen 19 f.
Notenfuperschrift 33.
Notenschrift, schwer zu er-lernen 21.
Notierung d. G'mel 10 f.
Notierung, schriftl. des Dißl. 15.
Nürnberg 67, 69, 77.
Oberammergauer Passions-spiel 60.
Oberitalien. Musik 31.
Oberstimme (Melodie) 66, 77, 92.
Oberterz 22.
Obrecht 30 f., 58.
Ochsenfuh 44.
Odenheim 28 f.
Obington, Walter 23.
Officium mort. 88.
Oglin, G. 79.
„O Haupt voll Blut u. W.“ 78.
Okav 22.
Oktabenverbot 23.
„O quam gloriosum“ v. St-toria 88.
Oratorium 59, 80.
Orchester 73, 85.
— Monteverdis 46.

Orchesterkunst 46.
Organisten 52.
Organistenfamilie noch 69.
Organistrum 41, 71.
Organum 8f., 16.
Orgel 67ff.
Orgelkomp. Sammlungen 69.
Orgelnotation 70.
Orgelspiel 67ff.
Orgelstabulatur 68f.
Orgelvirtuosen 70.
Oriental. Weisen 35.
Orientis partibus 59.
Ornithoparchus 24.
Orso 56.
Ortiz 80.
Oslander, B. 66, 77.
Österlieb „Du lenze guot“ 63.
Österpiele 58.
O Venere bella (Volkslied) 28.
Ovib 79.
Paiz, J. 69.
Palestrina 6, 27, 74, 82ff.
Palestrinastil 6, 73.
Pandora 42.
Pansflöte 44.
Pantomime 60.
Päpsti. Kapelle 75, 79 f., 84.
— Kapellmeister 83.
— Kapellsänger 82.
Papsttum u. Kirchenlied 65.
Parabosco 75.
Parallelen (Quint, Quart, Oktav) 8, 10.
Parallelogramm 9f.
Paraphon 6.
Paris 12, 15 f., 22.
Parsons 81.
Pattita 56.
Passion 58, 88.
Passionskomp. 58.
Pater noster 5.
Pauken 45.
Paul III. 80.
— IV. 82.
— Hofhaimer 31.
„Paulus“ geistl. Singspiel 80.
Baumann, C. 69.
Pavia 72.
Pebal 68.
Pebrell, Ph. 88.

Perfektion 19.
Peri 92.
Perissone Cambio 54.
Perottinus 16.
Pes „Sing cuccu“ 16.
Peter III. v. Span. 36.
— IV. v. Span. 36.
Petarca 55.
Petresius 33.
Petrucci 29, 33, 54, 79.
Petrus 16.
Pfeifen 48.
Pfeifenarten 68.
Pfeifeninstrumente 44.
Pfeisferlöblich 49.
Pfeisfertag 49.
Phalèse 33.
Phantastien 68.
Philipp de Monte 78.
— v. Bitry 23.
Pianino 72.
Picard, Pierre 23.
Pierre de la Rue 29.
Pius IV. 83.
Plain chant 18.
— song 18.
— song Soc. 10. 70.
Blanch 36.
Blaterspiel 45.
Blautin 33.
Blica 16.
Blissennummerung 38.
Boitiers, B. v. 34.
Polen 78.
Poln. Schule 79.
Polph. Gesangstüde 68.
— Idealstil 82ff.
— Kirchenmusik 55.
Polphphonie, totale 73ff.
Pomerium mus. mens. 23.
Pommer 48.
Portativ 67.
Portugal 35.
Portugiesen 80.
Positiv 67.
Posituben 68.
Postverkehr (Musikanten) 48.
Practica mus. 24.
Praefatio 5.
Prag 51. 78.
Praeneste 82.
Praetorius, H. 66.
— M. 7, 24, 40, 71.
Priester als Musikstifter 32.

Prim 22.
Principalis vox 7, 9.
Produktivität Orlando's 89f.
— Palestrina's 87.
Programm Musik 73.
Programm Musiker 31.
Programmstücke, instr. 73.
Propert 79.
Proportion 20.
Prosa de asmo 59.
Proste 86, 91.
Prot. Choral 66.
Provencal. Volksprache 34.
Provence 34.
Psalter 71.
Psalterium 42.
Pseudobeda 23.
Pseudohuchald 7.
Publikat. d. J. M. G. 56.
Pui 39.
Punctum augment. 20.
— divisionis 20.
Punctus contra punctum 25.
Punkt hinter d. Note 20.
Quadratneumenschrift 38.
Quart 6ff., 13, 22.
Queen Elis. Virg. Booc 70.
Querslöte 44.
Quinten 6, 13, 22, 78.
Quintenverbot 23.
Quintieren 68.
Rappresentazione di anima e di corpo 45.
Rätsel mit Notenschrift 21.
Rätselanon 16.
Rauch, J. M. 87.
Rauschpfeife 44.
Reading 16.
Reformation mus. 74.
— (Kirchenlied) 64.
Regal 67.
Regensburg 86.
Regnard, J. 78.
Reihentanze 56.
Reims 12.
Reiner 58.
Religiöses Schauspiel 57.
Renaissance mus. 74.
Renningen 79.
Revolution mus. 74.
Ribeca 41.
Ricercari 68.
Richafort 31.

- Ricordi 73.
 Riemann, F. 10 f., 16, 35, 55.
 Ringellied 56.
 Rinuccini 92.
 Ritter, A. G. 67, 70.
 Robert de Fesvin 31.
 — de Handlo 23.
 — v. Sabilon 16.
 — v. Sizilien 16.
 Rocco Robio 56.
 Rohrblattinstrument 45.
 Roi des violons 49.
 Rom 59, 69, 75, 89.
 Romances 53.
 Romanische Volkssprache 34.
 Romano 75.
 Romantiker des 16. Jahrh. 56.
 Römische Schule 79 f.
 Rondeau 16, 55.
 Ronel 35.
 Rondellus 17.
 Rondet de Carolis 56.
 Rose 55, 56, 69, 75.
 Rota 26.
 Rotta 35.
 Roundel 56.
 Roy des menestriers 49.
 Ruben 41.
 Ruffo 56, 58, 73.
 Ruggiero Giovanelli 88.
 Runge, Paul 38, 62.
 Ruppich, R. v. 66.
 Sackpfeife 7, 56.
 Saiteninstrument mit Tasten 70.
 Salinas 25.
 Salzburg 67.
 Sammlungen v. Kirchenliedern 64.
 Sanctus 49.
 Sandberger 90.
 Sänger als Komp. 21.
 Sängerkapelle, päpstl. 8.
 Sängerknabe 37 f.
 „Sawtopff“ 71.
 Scandellus, A. 78.
 Scotus Erig. 9.
 Se la face ay pale (Dufay) 27.
 Sento 87.
 Sekund 8.
 Selbständ. Orgelspiel 68.
 Senf, S. 66, 73, 77.
 Septime 8.
 Sequenz 50, 60.
 Serg 8.
 Sertafford 10.
 Shephard 81.
 Sirventes 36.
 Sirt. Kapelle 68.
 Sizilien 89.
 Slavische Kirchenlieder 63.
 S. Marco (Benedig) 68, 75.
 Solmisation 21.
 Solothurn 69.
 Sonata 56.
 Sonaten f. Orch. 76.
 Sorbino 71.
 Sorbune 45.
 Spanier 31, 35.
 Span. Komponisten 80.
 — Lieder 53.
 — Mythen 58.
 Speculum mus. 23.
 Sperbvogel 63.
 Spiegel d. Orgelmacher 69.
 Spiegellanon 30.
 Spielereien m. d. Noten-
 schrift 21.
 Spielgraf 49.
 Spielleute, fahrende 48, 51.
 Spinetta 72.
 Springende tenz 56.
 Squarcialupo 69.
 Suchenwirt 64.
 Suite 56.
 „Sumer is icumen in“ 16 f.
 Surczynski 79.
 Suriano, F. 85, 88.
 Surrexit Christus (Gabrieli) 45.
 Sweelind 72 f.
 Symotulski, B. 78.
 Symph. sacrae 76.
 Symphonie 41.
 Synkope 23.
 Syntagma mus. (Praet.) 7, 40.
 Syring 44.
 Tachybrett (Klavier) 70.
 Talmel 45, 56.
 Tchaumusi 29.
 Tchaupiele, geistl. 52 ff.
 Tcheib, S. 69, 72 f.
 Tcheim, S. 20.
 Tcheiffelieder 54.
 Schlacht b. Marignano 31.
 Schlaginstrumente 45.
 Schlecht, Gesch. d. R. M. 70.
 Schlick, A. 69.
 Schlüssel 21 f., 71.
 Schlüsselstiel 42.
 Schmid, B. 69.
 Schnabelflöte 44.
 Schöffner, Peter 33.
 Scholares vagi 49.
 Schott. Volkslieder 81.
 Schulbama 59.
 Schule u. Gesang (Luther) 65.
 Schüler, fahrende 49.
 — Palestrina 87.
 Schütz, S. 58, 76 f.
 Schwebendes Organum 8.
 Schwegel 44, 48.
 „Schweineopff“ 71.
 Stabat mater. v. Palestrina 86.
 Stadtpfeifer 48 f.
 Stadtzinkenist 49.
 St. Marien 51.
 Stephan Rahu 31.
 Steurlin 58.
 Stierhorn 44.
 Stil d. Zukunft 92.
 St. Nikolauburschaft 49.
 Stollen 39.
 Stölzer 31, 39.
 Stone, R. 67.
 St. Peter (Rom) 69, 80.
 Straßburg 49, 67, 69.
 Streichinstrumente 41, 90.
 Strombotti 54.
 Struktur der Meisterfinger-
 weisen 39.
 Tabulatur 68.
 Tabulaturbuch 69.
 Tactus 19.
 Taft 18.
 Taktstriche 20 f.
 Tallis, Th. 70, 81.
 Tangenten 71.
 Tanzlieder 54, 56.
 Tanzrhythmus 78.
 Tapisier 16.
 Taberner 81.
 Te Deum 5, 60.
 Tempus (brevis) 18.
 Tenor (Volkslied) 50, 66.
 Tenori acuti 21.
 Tenorini 21.

Terminorum mus. diffin. 24.
 Tetz 8.
 Textbehandlung 29, 32.
 Textmischeri 82.
 The old Engl. Edit. 81.
 Theorie 42.
 Theoretiker 15, 75.
 Thibaut v. Nav. 34 f.
 Thomas v. Aqu. 49.
 Thomaskantorei 66.
 Toccaten 68 f.
 Tolebo 36.
 Tonalität 15, 74.
 Tonarten, alte 54.
 Tonkombinationen, diat. 74.
 Tonlage 22.
 Tonseger 15, 31.
 Toulouse 34.
 Tournay 16.
 Transposition 21 f.
 Transpositionsweisen 55.
 Trapez 71.
 Treviso 59.
 Triaca mus. 76.
 Triangel 45.
 Trient, Konz. 83.
 Trichter Codices 30.
 Trinklieder, lat. 49, 54.
 Triples 13.
 Tritonius, P. 79.
 Tritonus 8.
 Trobadores 34.
 Trobar (trouver) 34.
 Trommeln 45.
 Trompete 44.
 Troubadours 74.
 Trouverses (Trouveurs) 16, 34, 56.
 Trumba 44.
 Trumscheit 41.
 Trutannen 49.
 Tubeninstrument 44.
 Tübinger Fragment 33.
 Tubino 56.
 Turba (Volk) 58.
 Turrettini, P. 69.
 Tye 70, 81.
 Typen, zerlegbare 33.

Übergang vom Disk. zum
 Kontrapunkt 12.
 Übergangsstil 88.
 Überladung d. Melodie 13.
 Überlieferung d. Komp. 32.
 Übersetzung lat. Kirchenl. 62.

Ulm 49.
 Umbichtungen 62.
 Umfang d. Begleitg. 7.
 — d. Orgeln 7.
 Umme gende tentz 56.
 Una musque di Bisc. 53.
 Unterterz 22.
 Ursprung d. Mensuralnoten-
 schrift 18.
 Ut tuo propitatus 10.

Vagabund. Kleriker 49.
 Vagi scholares 49.
 Vaelsele, L. v. 68.
 Variation 73.
 Vecchi, Drazio 60, 76.
 — Orfeo 76.
 Veche, Gesangbüchlein 64.
 „Veitsanz“, mus. 13.
 Venebig 60.
 Venezianerschule 75.
 Venezianische Orgelfunst 7.
 Veni creator 62.
 Verbelot 31.
 Verdienste d. Niederländ. 29.
 Verdoppelung parall. Quar-
 ten, Quinten u. Okt. 8 f.
 Vergil 79.
 Vermischung d. Stimmen 6.
 Verovio, G. 80.
 Versetzung d. Schlüssel 22.
 Versetzungszeichen 21.
 Vexationen mit Notenschrift
 21.

Viadana 45, 80, 88.
 Vicentino, N. 25, 56, 75.
 Victimae pasch. laud. 60.
 Viella (Fidel) 41 ff.
 Villancicos 53.
 Villanellen 54.
 Villoten 54.
 Vinate 54.
 Viole 35, 41.
 Virdung, G. 40, 72.
 Virelay 36, 56.
 Virginal 71.
 Virginalisten 73.
 Virginalstil (England) 72.
 Virtuosen (Orgel) 70.
 Vitelozzi, Carb. 84.
 Vittoria, L. 58, 80, 88.
 Vokale Polyphonie 73 ff.
 — Programmmusik 31, 73.
 Vokalpart durch Instrumen-
 talmus. 47 f.

Vokalstil, afford. 54.
 Volkslied, in Dur 74.
 — geistl. 57 ff.
 — weltl. 50 ff.
 — in der Landessprache 32.
 — Themen 27 ff., 39.
 Volkschauspiele 59.
 Vollenbung, höchste d. Kir-
 chenmus. 86.
 Vulpius 58.

Wadernagel, Ph. 64.
 Wagner, R. 57, 59, 83, 85 f.
 Waerlant, G. 55.
 Walther, J. 58, 66, 77.
 Walther v. d. Vogelw. 37, 63.
 Wartburgkrieg 38.
 Weihnachtspiele 58.
 Weinlieder 89.
 Weltl. Lied 27, 50 ff., 90.
 — Musik 32.
 — Schauspiel 60.
 Wert, Künstler, des Disk. 13.
 Wettstreit, mus. 90.
 White 70, 81.
 Wien 49, 67, 78.
 Willaert, A. 54 ff., 69, 75.
 Winchester 67.
 Winterfeld 76.
 Witt, Th. de 87.
 Wolf, J. 22, 70.
 Wolfram v. Eschenb. 37.
 Wörterbuch, mus. 24.

Bacconi 25.
 Barlino, G. 24, 75.
 Beelandia 51, 53.
 Zeitdauer d. Noten 18 ff.
 Zeitmaß d. Pausen 20.
 Zielenski 79.
 Zinken (versch. Arten) 44, 48.
 Zinnpfeifen 68.
 Zither 42.
 Zinke 49.
 Zunftmeister 49.
 Zungenpfeifer 65.
 Zusammenhänge beim Cr-
 ganum 10.
 Zusammenhänge b. Kontra-
 punkt 26.
 Zusammenstellung verschie-
 denster Texte 13.
 Zwidau 69.
 Zwillingsschriften 42.
 Zwischenaktsmusik 60.

Verzeichniß der Abbildungen und Musikeinlagen¹⁾.

		Seite
Nr. 1.	Organum nach Guido v. A.	8
" 2.	Organum suspensum	9
" 3.	Parallelorganum	9
" 4.	Gymel (Faux bourdon)	11
" 5.	Falso bordone v. Biadana	11
" 6.	Dreistimmige Distantus mit vermischten Texten	14
" 7.	Rondellus (6stimmiger Kanon)	17
" 8.	Melodie des l'omme armé	27
" 9.	Troubadourlied (Thibaut v. Navarra)	35
" 10.	Deutscher Minnefang aus dem Wartburgkrieg	38
" 11.	Laute	42
" 12.	Lautentabulatur	43
" 13.	Volksslied aus dem Locheimer Liederbuch	52
" 14.	Französisches Volksslied	53
" 15.	Magdalenenklage	61
" 16.	In dulci jubilo	63

*) Bei einigen M. E. stehen die Texte unter statt zwischen den Systemen.

Sammlung Götschen Je in elegantem Leinwandband 80 Pf.

G. J. Götschen'sche Verlagsbuchhandlung, Leipzig.

Verzeichnis der bis jetzt erschienenen Bände.

- Ackerbau- u. Pflanzenbaulehre** von Dr. Paul Ripperit in Berlin u. Ernst Langendorf in Bochum. Nr. 232.
- Agrikulturchemie. I: Pflanzenernährung** v. Dr. Karl Grauer. Nr. 329.
- Agrikulturchemische Kontrollversuche, Pass**, von Dr. Paul Krüsch in Göttingen. Nr. 304.
- Akustik. Theoret. Physik I. Teil: Mechanik u. Akustik.** Von Dr. Gust. Jäger, Prof. an der Univers. Wien. Mit 19 Abbild. Nr. 76.
- **Musikalische**, v. Dr. Karl E. Schäfer, Dozent an der Univers. Berlin. Mit 35 Abbild. Nr. 21.
- Algebra. Arithmetik u. Algebra** v. Dr. H. Schubert, Prof. a. d. Gelehrtenschule d. Johanneums in Hamburg. Nr. 47.
- Alpen, Die**, von Dr. Rob. Sieger, Prof. an der Universität Graz. Mit 19 Abbild. u. 1 Karte. Nr. 129.
- Altstädter, Die deutschen**, v. Dr. Franz Sühse, Direktor d. städt. Museums in Braunschweig. Mit 70 Abb. Nr. 124.
- Altstadtkunde, Griechische**, von Prof. Dr. Rich. Maiisch, neubearb. von Rektor Dr. Franz Pöhlhammer. Mit 9 Vollbildern. Nr. 16.
- **Römische**, von Dr. Leo Bloch in Wien. Mit 8 Vollb. Nr. 45.
- Analysis, Techn.-Chem.**, von Dr. G. Lunge, Prof. a. d. Eidgen. Polytechn. Schule i. Zürich. Mit 16 Abb. Nr. 195.
- Analysis, Höhere, I: Differentialrechnung.** Von Dr. Frdr. Junfer, Prof. am Karls Gymnasium in Stuttgart. Mit 68 Fig. Nr. 87.
- **Repetitorium und Aufgabensammlung 3. Differentialrechnung** v. Dr. Friedr. Junfer, Prof. am Karls Gymnasium in Stuttgart. Mit 46 Fig. Nr. 144.
- **II: Integralrechnung.** Von Dr. Friedr. Junfer, Prof. am Karls Gymnasium i. Stuttgart. Nr. 89 Fig. Nr. 88.
- Analysis, Höhere, Repetitorium und Aufgabensammlung zur Integralrechnung** von Dr. Friedr. Junfer, Prof. am Karls Gymnasium in Stuttgart. Mit 50 Fig. Nr. 147.
- **Niedere**, von Prof. Dr. Benedikt Sporer in Ebingen. Mit 5 Fig. Nr. 53.
- Arbeiterfrage, Die gewerbliche**, von Werner Sombart, Prof. an der Handelshochschule Berlin. Nr. 209.
- Arbeiterversicherung, Die**, v. Prof. Dr. Alfred Manes in Berlin. Nr. 287.
- Arithmetik und Algebra** von Dr. Herm. Schubert, Prof. an der Gelehrtenschule des Johanneums in Hamburg. Nr. 47.
- **Beispielsammlung zur Arithmetik u. Algebra** v. Dr. Hermann Schubert, Prof. an der Gelehrtenschule des Johanneums in Hamburg. Nr. 48.
- Armenwesen u. Armenfürsorge.** Einführung in die soziale Hilfsarbeit von Dr. Adolf Weber in Bonn. Nr. 346.
- Ästhetik, Allgemeine**, von Prof. Dr. Max Diez, Lehrer an d. Kgl. Akademie der bildenden Künste in Stuttgart. Nr. 300.
- Astronomie.** Größe, Bewegung und Entfernung der Himmelskörper von A. F. Möbius, neubearb. v. Dr. W. F. Wislicenus, Prof. a. d. Univers. Straßburg. Mit 36 Abb. u. 1 Sternl. Nr. 11.
- Ätrophysik.** Die Beschaffenheit der Himmelskörper von Dr. Walter F. Wislicenus, Prof. an der Universität Straßburg. Mit 11 Abbild. Nr. 91.
- Aufgabensammg. 1. Analyt. Geometrie v. Ebene** v. O. Th. Bürlin, Prof. am Realgymnasium in Schw. Gmünd. Mit 32 Figuren. Nr. 256.
- **d. Raumes** von O. Th. Bürlin, Prof. am Realgymnasium in Schw. Gmünd. Mit 8 Fig. Nr. 309.
- **Physikalische**, v. G. Mahler, Prof. der Mathem. u. Physik am Gymnas. in Ulm. Mit d. Resultaten. Nr. 243.

Sammlung Götschen Je in elegantem 80 Pf. Leinwandband

G. J. Götschen'sche Verlags-handlung, Leipzig.

- Auffahrtentwürfe** von Oberstudienrat Dr. L. W. Straub, Rektor des Eberhard-Ludwigs-Gymnasiums in Stuttgart. Nr. 17.
- Ausgleichungsrechnung nach der Methode der kleinsten Quadrate** von Wilh. Weitbrecht, Prof. der Geodäsie in Stuttgart. Mit 15 Figuren und 2 Tafeln. Nr. 302.
- Baukunst, Die des Abendlandes** von Dr. K. Schäfer, Assistent am Gewerbemuseum in Bremen. Mit 22 Abbild. Nr. 74.
- Betriebskraft, Die zweckmäßigste**, von Friedrich Barth, Oberingenieur in Nürnberg. I. Teil: Die mit Dampf betriebenen Motoren nebst 22 Tabellen über ihre Anschaffungs- und Betriebskosten. Mit 14 Abbild. Nr. 224.
- 2. Teil: Verschiedene Motoren nebst 22 Tabellen über ihre Anschaffungs- und Betriebskosten. Mit 29 Abbild. Nr. 225.
- Bewegungsspiele** von Dr. E. Kohlrausch, Prof. am Kgl. Kaiser Wilhelms-Gymnasium zu Hannover. Mit 14 Abbild. Nr. 96.
- Biologie der Pflanzen** von Dr. W. Migula, Prof. an der Forstakademie Eisenach. Mit 50 Abbild. Nr. 127.
- Biologie der Tiere, Abriß der**, von Dr. Heintz. Simroth, Prof. an der Universität Leipzig. Nr. 131.
- Gleidererei. Textil-Industrie III: Mäzerei, Bleicherei, Färberei und ihre Hilfsstoffe** von Wilhelm Massot, Lehrer an der Preuß. höh. Fachschule f. Textilindustrie in Krefeld. Mit 28 Fig. Nr. 186.
- Brauererweisen I: Mälzerei** von Dr. Paul Dreverhoff, Direktor d. Brauer- u. Mälzerschule zu Grimma. Mit 16 Abbild. Nr. 303.
- Buchführung in einfachen und doppelten Posten** von Rob. Stern, Oberlehrer der Öffentl. Handelslehranst. u. Doz. d. Handelshochschule, Leipzig. Mit vielen Formulare. Nr. 115.
- Guidha** von Prof. Dr. Edmund Hardq. Nr. 174.
- Gurgenkunde, Abriß der**, von Hofrat Dr. Otto Piper in München. Mit 30 Abbild. Nr. 119.
- Chemie, Allgemeine und physikalische**, von Dr. Max Rudolphi, Prof. a. d. Techn. Hochschule in Darmstadt. Mit 22 Fig. Nr. 71.
- **Analytische**, von Dr. Johannes Hoppe. I: Theorie und Gang der Analyse. Nr. 247.
- II: Reaktion der Metalloide und Metalle. Nr. 248.
- **Anorganische**, von Dr. Jos. Klein in Mannheim. Nr. 37.
- siehe auch: Metalle. — Metalloide.
- Chemie, Geschichte der**, von Dr. Hugo Bauer, Assistent am chem. Laboratorium der Kgl. Technischen Hochschule Stuttgart. I: Von den ältesten Zeiten bis zur Verbrennungstheorie von Lavoisier. Nr. 264.
- II: Von Lavoisier bis zur Gegenwart. Nr. 265.
- **der Kohlenstoffverbindungen** von Dr. Hugo Bauer, Assistent am chem. Laboratorium der Kgl. Techn. Hochschule Stuttgart. I. II: Allphatische Verbindungen. 2 Teile. Nr. 191. 192.
- **III: Karbonnische Verbindungen**. Nr. 193.
- **IV: Heterocyclische Verbindungen**. Nr. 194.
- **Organische**, von Dr. Jos. Klein in Mannheim. Nr. 38.
- **Physiologische**, von Dr. med. A. Legahn in Berlin. I: Assimilation. Mit 2 Tafeln. Nr. 240.
- II: Dissimilation. Mit einer Tafel. Nr. 241.
- Chemisch-Technische Analyse** von Dr. G. Lunge, Prof. an der Eidgenöss. Polytechn. Schule in Zürich. Mit 16 Abbild. Nr. 195.
- Dampfkessel, Die**. Kurzgefaßtes Lehrbuch mit Beispielen für das Selbststudium u. d. praktischen Gebrauch von Friedrich Barth, Oberingenieur in Nürnberg. Mit 67 Fig. Nr. 9.

Sammlung Götschen Je in elegantem Leinwandband 80 Pf.

G. J. Götschen'sche Verlagshandlung, Leipzig.

- Dampfmaschine, Die.** Kurzgefaßtes Lehrbuch m. Beispielen für das Selbststudium und den prakt. Gebrauch von Friedrich Barth, Oberingenieur in Nürnberg. Mit 48 Fig. Nr. 8.
- Dampfturbinen, Die,** ihre Wirkungsweise und Konstruktion von Ingenieur Hermann Wilda in Bremen. Mit 89 Abbild. Nr. 274.
- Dichtungen a. mittelhochdeutscher Frühzeit.** In Auswahl m. Einlgt. u. Wörterb. herausgegeb. v. Dr. Herm. Janßen, Direktor der Königin Luise-Schule in Königsberg i. Pr. Nr. 137.
- Dietrichen.** Kudrun u. Dietrichen. Mit Einleitung und Wörterbuch von Dr. O. E. Jiriczek, Prof. an der Univerf. Münster. Nr. 10.
- Differentialrechnung** von Dr. Frdr. Junter, Prof. a. Karls Gymnasium in Stuttgart. Mit 68 Fig. Nr. 87.
- Repetitorium u. Aufgabensammlung z. Differentialrechnung von Dr. Frdr. Junter, Prof. am Karls Gymnasium in Stuttgart. Mit 46 Fig. Nr. 148.
- Eddalieder** mit Grammatik, Übersetzung und Erläuterungen von Dr. Wilhelm Ranisch, Gymnasial-Oberlehrer in Osnabrück. Nr. 171.
- Eisenbetonbau, Der,** von Reg.-Baumeister Karl Köhle. Mit 75 Abbildungen. Nr. 349.
- Eisenhüttenkunde** von A. Krauß, dipl. Hütteningen. I. Teil: Das Roheisen. Mit 17 Fig. u. 4 Tafeln. Nr. 152.
- II. Teil: Das Schmiedeeisen. Mit 25 Figuren und 5 Tafeln. Nr. 153.
- Eisenkonstruktionen im Hochbau** von Ingenieur Karl Schindler in Meissen. Mit 115 Fig. Nr. 322.
- Elektrizität.** Theoret. Physik III. Teil: Elektrizität u. Magnetismus. Von Dr. Gust. Jäger, Prof. a. d. Univerf. Wien. Mit 33 Abbildgn. Nr. 78.
- Elektrochemie** von Dr. Heinr. Danneel, Privatdozent in Breslau. I. Teil: Theoretische Elektrochemie und ihre physikalisch-chemischen Grundlagen. Mit 18 Fig. Nr. 252.
- Elektrotechnik.** Einführung in die moderne Gleich- und Wechselstromtechnik von J. Hermann, Professor der Elektrotechnik an der Kgl. Techn. Hochschule Stuttgart. I: Die physikalischen Grundlagen. M. 47 Fig. Nr. 196.
- II: Die Gleichstromtechnik. Mit 74 Fig. Nr. 197.
- III: Die Wechselstromtechnik. Mit 109 Fig. Nr. 198.
- Entwicklung, Die, der sozialen Frage** von Prof. Dr. Ferdinand Tönnies. Nr. 353.
- Epigonen, Die, des höfischen Epos.** Auswahl aus deutschen Dichtungen des 13. Jahrhunderts von Dr. Viktor Junf, Aktuarius der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien. Nr. 289.
- Erdmagnetismus, Erdstrom, Polarlicht** von Dr. A. Hippoldt jr., Mitglied des Königl. Preussischen Meteorologischen Instituts zu Potsdam. Mit 14 Abbild. und 3 Taf. Nr. 175.
- Ethik** von Professor Dr. Thomas Achelis in Bremen. Nr. 90.
- Exkursionsflora von Deutschland** zum Bestimmen der häufigeren in Deutschland wildwachsenden Pflanzen von Dr. W. Mägula, Professor an der Forstakademie Eisenach. 1. Teil. Mit 50 Abbild. Nr. 268.
- 2. Teil. Mit 50 Abbild. Nr. 269.
- Explosivstoffe.** Einführung in die Chemie der explosiven Vorgänge von Dr. H. Brunswig in Neubabelsberg. Mit 6 Abbild. u. 12 Tab. Nr. 333.
- Familienrecht.** Recht des Bürgerlichen Gesetzbuches. Viertes Buch: Familienrecht von Dr. Heinrich Tige, Prof. a. d. Univ. Göttingen. Nr. 305.
- Färberei.** Textil-Industrie III: Wäscherei, Bleicherei, Färberei u. ihre Hilfsstoffe v. Dr. Wilh. Massot, Lehrer a. d. Preuß. höh. Fachschule f. Textilindustrie i. Krefeld. M. 28 Fig. Nr. 186.

Sammlung Götschen In elegantem Leinwandband 80 Pf.

G. J. Götschen'sche Verlagsbuchhandlung, Leipzig.

Feldgeschütz, Das moderne, I: Die Entwicklung des Feldgeschützes seit Einführung des gezogenen Infanteriegewehrs bis einschließlich der Erfindung des rauchlosen Pulvers, etwa 1850 bis 1890, von Oberstleutnant W. Heydenreich, Militärlehrer an der Militärtechn. Akademie in Berlin. Mit 1 Abbild. Nr. 306.

— II: Die Entwicklung des heutigen Feldgeschützes auf Grund der Erfindung des rauchlosen Pulvers, etwa 1890 bis zur Gegenwart, von Oberstleutnant W. Heydenreich, Militärlehrer an der Militärtechn. Akademie in Berlin. Mit 11 Abbild. Nr. 307.

Fernsprechwesen, Das, von Dr. Ludwig Reilstab in Berlin. Mit 47 Fig. und 1 Tafel. Nr. 156.

Festigkeitslehre von W. Hauber, Diplom-Ingenieur. III. 56 Fig. Nr. 288.

Seife, Die, und Öle sowie die Seifen- u. Kerzenfabrikation und die Harze, Lade, Firnisse mit ihren wichtigsten Hilfsstoffen von Dr. Karl Braun in Berlin. I: Einführung in die Chemie, Besprechung einiger Salze und die Seife und Öle. Nr. 336.

— II: Die Seifenfabrikation, die Seifenanalyse und die Kerzenfabrikation. Mit 25 Abbild. Nr. 336.

— III: Harze, Lade, Firnisse. Nr. 337.

Filzfabrikation. Textil-Industrie II: Weberei, Wirkerei, Posamentiererei, Spitzen- und Gardinenfabrikation und Filzfabrikation von Prof. Max Gürtler, Direktor der Königl. Techn. Zentralstelle für Textil-Industrie zu Berlin. Mit 27 Fig. Nr. 185.

Finanzwissenschaft v. Präsident Dr. R. van der Borgh in Berlin. Nr. 148.

Fische. Das Tierreich IV: Fische von Privatdozent Dr. Max Rauther in Gießen. Mit 37 Abbild. Nr. 356.

Fischerei und Fischzucht v. Dr. Karl Edstein, Prof. an der Forstakademie Eberswalde, Abteilungsdirigent bei der Hauptstation des forstlichen Versuchswesens. Nr. 169.

Formelsammlung, Mathemat., u. Repetitorium d. Mathematik, enth. die wichtigsten Formeln und Lehrsätze d. Arithmetik, Algebra, algebraischen Analysis, ebenen u. sphärischen Trigonometrie, math. Geographie, analyt. Geometrie d. Ebene u. d. Raumes, d. Different- u. Integralrechn. v. O. Th. Bürtlen, Prof. am Kgl. Realgymn. in Schw.-Gmünd. Mit 18 Fig. Nr. 51.

— **Physikalische,** von G. Mahler, Prof. a. Gymn. in Wlm. Mit 66 Fig. Nr. 186.

Forstwissenschaft von Dr. Ad. Schwappach, Professor an der Forstakademie Eberswalde, Abteilungsdirigent bei der Hauptstation des forstlichen Versuchswesens. Nr. 106.

Fremdwort, Das, im Deutschen von Dr. Rud. Kleinpaul in Leipzig. Nr. 55.

Fremdwörterbuch, Deutsches, von Dr. Rud. Kleinpaul in Leipzig. Nr. 273.

Gardinenfabrikation. Textil-Industrie II: Weberei, Wirkerei, Posamentiererei, Spitzen- und Gardinenfabrikation und Filzfabrikation von Prof. Max Gürtler, Direktor der Königl. Technischen Zentralstelle für Textil-Industrie zu Berlin. Mit 27 Fig. Nr. 185.

Gaskraftmaschinen, Die, von Ing. Alfred Kirsche in Halle a. S. Mit 56 Figuren. Nr. 316.

Gedächte von Dr. C. Reinherz, Prof. an der Techn. Hochschule Hannover. Mit 66 Abbild. Nr. 102.

Geographie, Astronomische, von Dr. Slegm. Günther, Prof. an der Techn. Hochschule in München. Mit 52 Abbild. Nr. 92.

— **Physische,** von Dr. Slegm. Günther, Prof. an der Königl. Techn. Hochschule in München. Mit 32 Abbild. Nr. 28.

— **f. auch: Landeskunde. — Länderkunde.** **Geologie** von Prof. Dr. Eberh. Fraas in Stuttgart. Mit 16 Abbild. und 4 Taf. mit über 50 Fig. Nr. 18.

Geometrie, Analytische, der Ebene von Prof. Dr. M. Simon in Strassburg. Mit 57 Fig. Nr. 65.

Sammlung Götschen Jein elegantem Leinwandband 80 Pf.

G. J. Götschen'sche Verlags-handlung, Leipzig.

- Geometrie, Analyt., Aufgaben-**
sammlung zur Analytischen
Geometrie der Ebene von O. Th.
Bürklin, Prof. am Kgl. Realgymna-
sium in Schwab.-Gmünd. Mit 32 Fig.
Nr. 256.
- **Analytische, des Raumes** von
Prof. Dr. M. Simon in Strahburg.
Mit 28 Abbild. Nr. 80.
- **Aufgabensammlung i. Ana-**
lyt. Geometrie d. Raumes von
O. Th. Bürklin, Prof. a. Realgymn. i.
Schwab.-Gmünd. III. 8 Fig. Nr. 309.
- **Darstellende**, von Dr. Robert
Haubner, Prof. an der Univ. Jena. I.
Mit 110 Fig. Nr. 142.
- **Ebene**, von G. Mahler, Prof. am
Gymnasium in Ulm. Mit 111 zwei-
farb. Fig. Nr. 41.
- **Projektive**, in synthet. Behand-
lung von Dr. Karl Doeblemann,
Professor an der Universität Mün-
chen. Mit 91 Fig. Nr. 72.
- Geschichte, Arabische**, von Dr. Karl
Brunner, Prof. am Gymnasium in
Pforzheim und Privatdozent der Ge-
schichte an der Techn. Hochschule in
Karlsruhe. Nr. 230.
- **der Christlichen Balkanstaaten**
(Bulgarien, Serbien, Rumänien,
Montenegro, Griechenland) von Dr.
K. Roth in Kempten. Nr. 331.
- **Bayrische**, von Dr. Hans Odel in
Augsburg. Nr. 100.
- **des Byzantinischen Reiches** von
Dr. K. Roth in Kempten. Nr. 190.
- **Deutsche, I: Mittelalter** (bis
1519) von Dr. F. Kurze, Prof. am
Kgl. Luisengymn. in Berlin. Nr. 33.
- **II: Zeitalter der Refor-**
mation und der Religions-
kriege (1500—1648) von Dr. F.
Kurze, Professor am Königl. Luisen-
gymnasium in Berlin. Nr. 34.
- **III: Vom Westfälischen Frie-**
den bis zur Auflösung des
alten Reichs (1648—1806) von Dr.
F. Kurze, Prof. am Kgl. Luisen-
gymnasium in Berlin. Nr. 35.
- **siehe auch: Quellentunde.**
- Geschichte, Französische**, von Dr. R.
Sternfeld, Prof. a. d. Univ. Berlin.
Nr. 85.
- **Griechische**, von Dr. Heinrich
Swoboda, Prof. an der deutschen
Univ. Prag. Nr. 49.
- **des 19. Jahrhunderts** v. Oskar
Jäger, o. Honorarprofessor an der
Univ. Bonn. 1. Bdchn.: 1800—1852.
Nr. 216.
- **2. Bdchn.: 1853 bis Ende d. Jahrh.**
Nr. 217.
- **Israel's** bis auf die griech. Zeit von
Lic. Dr. J. Benzinger. Nr. 281.
- **Lothringens**, von Dr. Herm.
Derichsweiler, Geh. Regierungsrat
in Strahburg. Nr. 6.
- **des alten Morgenlandes** von
Dr. Fr. Hommel, Prof. a. d. Univ.
München. III. 6 Bild. u. 1 Kart. Nr. 43.
- **Oesterreichische, I: Von der Ur-**
zeit bis zum Tode König Albrechts II.
(1439) von Professor Dr. Franz
von Krones, neubearbeitet von Dr.
Karl Uhlirz, Prof. an der Univ.
Graz. Mit 11 Stammtaf. Nr. 104.
- **II: Vom Tode König Albrechts II.**
bis zum Westfälischen Frieden (1440
bis 1648), von Prof. Dr. Franz
von Krones, neubearbeitet von Dr.
Karl Uhlirz, Prof. an der Univ.
Graz. Mit 3 Stammtafeln. Nr. 105.
- **Polnische**, v. Dr. Clemens Branden-
burger in Posen. Nr. 338.
- **Römische**, von Realgymnasial-Dir.
Dr. Jul. Koch in Grunewald. Nr. 19.
- **Russische**, v. Dr. Wilh. Reeb, Oberl.
am Ostergymnasium in Mainz. Nr. 4.
- **Sächsische**, von Professor Otto
Kaemmel, Rektor des Nikolaigym-
nasiums zu Leipzig. Nr. 100.
- **Schweizerische**, von Dr. K. Dänd-
liker, Prof. a. d. Univ. Zürich. Nr. 183.
- **Spanische**, von Dr. Gustav Diercks.
Nr. 286.
- **Thüringische**, von Dr. Ernst Dev-
rient in Jena. Nr. 352.
- **der Chemie** siehe: Chemie.
- **der Malerei** siehe: Malerei.
- **der Mathematik** s.: Mathematik.
- **der Musik** siehe: Musik.

Sammlung Götschen Je in elegantem Leinwandband 80 Pf.

G. J. Götschen'sche Verlagshandlung, Leipzig.

Geschichte der Pädagogik siehe:
Pädagogik.

- **der Physik** siehe: Physik.
- **des deutschen Romans** s.: Roman.
- **der deutschen Sprache** siehe:
Grammatik, Deutsche.
- **des deutschen Unterrichtswesens** siehe: Unterrichtswesen.
- **des Zeitungswesens** s.: Zeitungs-
wesen.
- **der Zoologie** siehe: Zoologie.

Geschichtswissenschaft, Einleitung
in die, von Dr. Ernst Bernheim,
Prof. an der Univerf. Greifswald.
Nr. 270.

Geschichte der Infanterie, Die
Entwicklung der. Vom Auftreten
der gezogenen Geschütze bis zur Ver-
wendung des rauchschwachen Pulvers
1850—1890 v. Mummenhoff, Major
beim Stabe des Infanterie-Regi-
ments Generalfeldzeugmeister (Brän-
denburgisches Nr. 3). Mit 50 Text-
bildern. Nr. 334.

Gesehbuch, Bürgerliches, siehe:
Recht des Bürgerlichen Gesehbuches.

Gesundheitslehre. Der menschliche
Körper, sein Bau und seine Tätig-
keiten, von E. Rebmann, Oberschul-
rat in Karlsruhe. Mit Gesund-
heitslehre von Dr. med. H. Seiler.
Mit 47 Abb. u. 1 Taf. Nr. 18.

Gewerbhehrgiens von Dr. E. Roth
in Potsdam. Nr. 350.

Gewerbewesen von Werner Sombart,
Prof. an d. Handelshochschule Berlin.
I. II. Nr. 203. 204.

Gewichtswesen. Maß-, Münz- und
Gewichtswesen von Dr. Aug. Blind,
Prof. an der Handelsschule in Köln.
Nr. 283.

Gleichstrommaschine, Die, von C.
Kinzbrunner, Ingenieur und Dozent
für Elektrotechnik an der Municipal
School of Technology in Manchester.
Mit 78 Fig. Nr. 257.

Gletscherkunde von Dr. Fritz Ma-
chatel in Wien. Mit 5 Abbild. im
Text und 11 Taf. Nr. 154.

Gottfried von Strassburg. Hart-
mann von Aue, Wolfram von
Eschenbach u. Gottfried von Strass-
burg. Auswahl aus dem hof. Epos
mit Anmerkungen und Wörterbuch
von Dr. K. Marold, Prof. am Kgl.
Friedrichscollegium zu Königsberg
i. Pr. Nr. 22.

Grammatik, Deutsche, und kurze
Geschichte der deutschen Sprache von
Schulrat Professor Dr. O. Egon in
Dresden. Nr. 20.

— **Griechische, I:** Formenlehre von
Dr. Hans Meißner, Prof. an der
Klosterschule zu Maulbronn. Nr. 117.

— **II:** Bedeutungslehre und Syntax
von Dr. Hans Meißner, Prof. an der
Klosterschule zu Maulbronn. Nr. 118.

— **Lateinische.** Grundriß der latei-
nischen Sprachlehre von Prof. Dr.
W. Voß in Magdeburg. Nr. 82.

— **Mittelhochdeutsche.** Der Nibe-
lungene Nôt in Auswahl und mittel-
hochdeutsche Grammatik mit kurzem
Wörterbuch von Dr. W. Goltzer,
Prof. an der Univerf. Rostock. Nr. 1.

— **Russische,** von Dr. Erich Berner,
Prof. an der Univerf. Prag. Nr. 66.

— siehe auch: Russisches Gesprächs-
buch. — Lesebuch.

Handelskorrespondenz, Deutsche,
von Prof. Th. de Beaug, Officier de
l'Instruction Publique. Nr. 182.

— **Englische,** von E. E. Whitfield, M.
A., Oberlehrer an King Edward VII
Grammar School in King's Lynn.
Nr. 237.

— **Französische,** von Professor Th.
de Beaug, Officier de l'Instruction
Publique. Nr. 183.

— **Italienische,** von Prof. Alberto
de Beaug, Oberlehrer am Kgl. Institut
S. S. Annunziata in Florenz. Nr. 219.

— **Russische,** von Dr. Theodor von
Kawranst in Leipzig. Nr. 315.

— **Spanische,** von Dr. Alfredo Nadal
de Maricurrena. Nr. 295.

Handelspolitik, Auswärtige, von
Dr. Heinr. Sieveking, Prof. an der
Univerf. Marburg. Nr. 245.

Sammlung Götschen

Je in elegantem
Leinwandband 80 Pf.

G. J. Götschen'sche Verlagsbuchhandlung, Leipzig.

Handelswesen, Das, von Dr. Wilh. Lexis, Prof. a. d. Univers. Göttingen. I: Das Handelspersonal und der Warenhandel. Nr. 296.

— II: Die Effektenbörse und die innere Handelspolitik. Nr. 297.

Harmonielehre von A. Halm. Mit vielen Notenbeilagen. Nr. 120.

Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Straßburg. Auswahl aus dem höfischen Epos mit Anmerkungen und Wörterbuch von Dr. K. Marold, Prof. am Königl. Friedrichs-Collegium zu Königsberg i. Pr. Nr. 22.

Harze, Lacke, Firnisse von Dr. Karl Braun in Berlin. (Die Setze und Öle III.) Nr. 337.

Hauptliteraturen, Die, d. Orients v. Dr. M. Haberlandt, Privatdoz. a. d. Univers. Wien. I. II. Nr. 162, 163.

Heizung und Lüftung von Ingenieur Johannes Kötting in Düsseldorf. I.: Das Wesen und die Berechnung der Heizungs- und Lüftungsanlagen. Mit 34 Fig. Nr. 342.

— II.: Die Ausführung der Heizungs- und Lüftungsanlagen. Mit 191 Fig. Nr. 343.

Helden Sage, Die deutsche, von Dr. Otto Luitpold Jiriczek, Prof. an der Univers. Münster. Nr. 32.

— siehe auch: Mythologie.

Hygiene des Städtebaus, Die, von Professor H. Chr. Nußbaum in Hannover. Mit 30 Abb. Nr. 348.

— **des Wohnungswesens** von Prof. H. Chr. Nußbaum in Hannover. Mit 5 Abbild. Nr. 363.

Industrie, Anorganische Chemische, v. Dr. Gust. Rauter in Charlottenburg. I: Die Leblancsoda-Industrie und ihre Nebenzweige. Mit 12 Taf. Nr. 205.

— II: Salinenwesen, Kalksalze, Düngerindustrie und Verwandtes. Mit 6 Taf. Nr. 206.

— III: Anorganische Chemische Präparate. Mit 6 Tafeln. Nr. 207.

Industrie der Silikate, der künstl. Bausteine und des Mörtels.

I: Glas und keramische Industrie von Dr. Gustav Rauter in Charlottenburg. Mit 12 Taf. Nr. 233.

— II: Die Industrie der künstlichen Bausteine und des Mörtels. Mit 12 Taf. Nr. 234.

Infektionskrankheiten, Die, und ihre Verhütung von Stabsarzt Dr. W. Hoffmann in Berlin. Mit 12 vom Verfasser gezeichneten Abbildung. u. einer Siebertafel. Nr. 327.

Integralrechnung von Dr. Friedr. Junter, Prof. am Karlsghmn. in Stuttgart. Mit 89 Fig. Nr. 88.

— **Repetitorium u. Aufgaben-Sammlung zur Integralrechnung** v. Dr. Friedrich Junter, Prof. am Karlsghmn. in Stuttgart. Mit 50 Fig. Nr. 147.

Kartenkunde, geschichtlich dargestellt von E. Gelcich, Direktor der k. k. Nautischen Schule in Lussinpiccolo und F. Sauter, Prof. am Karlsghmn. in Ulm, neu bearb. von Dr. Paul Dinse, Assistent der Gesellschaft für Erdkunde in Berlin. Mit 70 Abbild. Nr. 30.

Kirchenlied. Martin Luther, Thom. Murner, und das Kirchenlied des 16. Jahrhunderts. Ausgewählt und mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Prof. G. Berlit, Oberlehrer am Nikolaigymnasium zu Leipzig. Nr. 7.

Klimakunde I: Allgemeine Klimalehre von Prof. Dr. W. Köppen, Meteorologe der Seewarte Hamburg. Mit 7 Taf. und 2 Fig. Nr. 114.

Kolonialgeschichte von Dr. Dietrich Schäfer, Prof. der Geschichte an der Univers. Berlin. Nr. 158.

Kolonialrecht, Deutsches, von Dr. H. Eßler von Hoffmann, Privatdoz. an der Univers. Göttingen. Nr. 318.

Kompositionalehre. Musikalische Formenlehre von Stephan Krehl I. II. Mit vielen Notenbeispielen. Nr. 149, 150.

Sammlung Götschen

Je in elegantem
Leinwandband

80 Pf.

G. J. Götschen'sche Verlagehandlung, Leipzig.

**Kontrollwesen, Des agrikultur-
chemischen**, von Dr. Paul Krißke
in Göttingen. Nr. 804.

**Körper, der menschliche, sein Bau
und seine Tätigkeiten**, von
E. Rebmann, Oberschulrat in Karls-
ruhe. Mit Gesundheitslehre von Dr.
med. H. Selter. Mit 47 Abbild. und
1 Taf. Nr. 18.

Kristallographie von Dr. W. Bruhns,
Prof. an der Univerf. Strazburg.
Mit 190 Abbild. Nr. 210.

Kudern und Dietrichsen. Mit
Einleitung und Wörterbuch von
Dr. O. F. Jiriczek, Prof. an der Uni-
verf. Münster. Nr. 10.

— (siehe auch: **Leben, Deutsches**, im
12. Jahrhundert.

Kultur, Die, der Renaissance. Ge-
staltung, Sörderung, Dichtung von
Dr. Robert F. Arnold, Privatdozent
an der Univerf. Wien. Nr. 188.

Kulturgefchichte, Deutsche, von
Dr. Reinh. Günther. Nr. 56.

Künfte, Die graphischen, von Carl
Kampmann, Fachlehrer a. d. I. I.
Graphischen Lehr- und Verfuhs-
anftalt in Wien. Mit zahlreichen
Abbild. und Beilagen. Nr. 75.

Kurzſchrift ſiehe: **Stenographie**.

Länderkunde von Europa von
Dr. Franz Heiderich, Prof. am
Francisco-Joſephinum in Mödling.
Mit 14 Tertkarten und Dia-
grammen und einer Karte der
Alpeneinteilung. Nr. 62.

— **der außereuropäiſchen Erd-
teile** von Dr. Franz Heiderich,
Profeſſor a. Francisco-Joſephinum in
Mödling. Mit 11 Tertkarten und
Profil. Nr. 63.

**Länderkunde u. Wirtschaftsge-
ographie d. Feſtland, Australien**
von Dr. Kurt Haſſert, Profeſſor der
Geographie an d. Handels-Hochſchule
in Köln. Mit 8 Abbild., 6 graphiſch.
Tabellen und 1 Karte. Nr. 319.

Länderkunde von Baden von Prof.
Dr. O. Kientz in Karlsruhe. Mit
Profil, Abbild. und 1 Karte. Nr. 189.

**Länderkunde des Königsreichs
Sachsen** von Dr. W. Göß, Prof. an d.
Kgl. Techn. Hochschule München. Mit
Profilen, Abbild. u. 1 Karte. Nr. 178.

— **von Britiſch-Nordamerika** von
Prof. Dr. A. Oppel in Bremen. Mit
18 Abbild. und 1 Karte. Nr. 284.

— **von Elſaß-Lothringen** von Prof.
Dr. R. Langenbed in Strazburg i. E.
Mit 11 Abbildgn. u. 1 Karte. Nr. 215.

— **der Iberiſchen Halbinſel** von
Dr. Fritz Regel, Prof. an der Uni-
verf. Würzburg. Mit 8 Karten und
8 Abbild. im Tert und 1 Karte in
Farbendrud. Nr. 235.

— **von Oeſterreich - Ungarn** von
Dr. Alfred Grund, Profeſſor an
der Univerf. Berlin. Mit 10 Tert-
Illustration. und 1 Karte. Nr. 244.

— **des Europäiſchen Rußlands
nebst Finnlands** von Profeſſor Dr.
A. Philppson in Halle a. S. Nr. 359.

— **des Königsreichs Sachſen u. Dr.
J. Semmrich**, Oberlehrer am Real-
gymnaſ. in Plauen. Mit 12 Ab-
bild. u. 1 Karte. Nr. 258.

— **von Skandinavien** (Schweden,
Norwegen und Dänemark) von
Heinrich Kerp, Lehrer am Gymna-
ſium und Lehrer der Erdkunde am
Comenius-Seminar zu Bonn. Mit
11 Abbild. und 1 Karte. Nr. 202.

— **des Königsreichs Württemberg**
v. Dr. Kurt Haſſert, Prof. d. Geographie
an der Handels-Hochſchule in Köln.
Mit 16 Vollbild. u. 1 Karte. Nr. 157.

Landes- u. Volkskunde Paläſtinas
von Lic. Dr. Guſtav Höſcher in Halle.
Mit 8 Vollbild. u. 1 Karte. Nr. 345.

Landwirtsſchaftliches Betriebslehres
von Erſt Langenbed in Bochum.
Nr. 227.

**Leben, Deutsches, im 12. u. 18.
Jahrhundert**. Reallommentar zu
den Volks- und Kunſtſpen und zum
Minneſang. Von Prof. Dr. Jul.
Dieffenbacher in Freiburg i. B.
1. Teil: Öffentliches Leben. Mit zahl-
reichen Abbildungen. Nr. 88.

— 2. Teil: Privatleben. Mit zahl-
reichen Abbildungen. Nr. 328.

Sammlung Götschen

Je elegantem
Leinwandband 80 Pf.

G. J. Götschen'sche Verlagehandlung, Leipzig.

- Leßings Emilia Galotti.** Mit Einleitung und Anmerkungen von Prof. Dr. W. Voßq. Nr. 2.
- **Minna v. Barnhelm.** Mit Anm. von Dr. Tomaschek. Nr. 5.
- Licht.** Theoretische Physik II. Teil: Licht und Wärme. Von Dr. Gust. Jäger, Prof. an der Univ. Wien. Mit 47 Abbild. Nr. 77.
- Literatur, Althochdeutsche,** mit Grammatik, Übersetzung und Erläuterungen von Th. Schaffner, Prof. am Realgymnasium in Ulm. Nr. 28.
- Literaturdenkmäler des 14. u. 15. Jahrhunderts.** Ausgewählt und erläutert von Dr. Hermann Jantzen, Direktor der Königin Luise-Schule in Königsberg i. Pr. Nr. 181.
- **des 16. Jahrhunderts I: Martin Luther, Thom. Murner u. das Kirchenlied des 16. Jahrhunderts.** Ausgewählt und mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Prof. G. Berlit, Oberlehrer am Nikolaigymnasium zu Leipzig. Nr. 7.
- **II: Hans Sachs.** Ausgewählt und erläutert von Prof. Dr. Jul. Sahr. Nr. 24.
- **III: Von Brant bis Rollenhagen: Brant, Butten, Fischart, sowie Cierpos und Gabel.** Ausgewählt und erläutert von Prof. Dr. Julius Sahr. Nr. 38.
- Literaturen, Die, des Orients.** I. Teil: Die Literaturen Ostasiens und Indiens v. Dr. M. Haberlandt, Privatdozent an der Univ. Wien. Nr. 162.
- **II. Teil: Die Literaturen der Perser, Semiten und Türken,** von Dr. M. Haberlandt, Privatdozent an der Univ. Wien. Nr. 163.
- Literaturgeschichte, Deutsche,** von Dr. Max Koch, Professor an der Univ. Breslau. Nr. 81.
- **Deutsche, der Klassikerzeit** von Carl Weibrecht, Prof. an der Techn. Hochschule Stuttgart. Nr. 161.
- Literaturgeschichte, Deutsche, des 19. Jahrhunderts** v. Carl Weibrecht, Prof. an d. Techn. Hochschule Stuttgart. I. II. Nr. 134. 135.
- **Englische,** von Dr. Karl Weiser in Wien. Nr. 69.
- **Grundzüge und Haupttypen der englischen Literaturgeschichte** von Dr. Arnold M. M. Schröder, Prof. an der Handelshochschule in Köln. 2 Teile. Nr. 286. 287.
- **Griechische,** mit Berücksichtigung der Geschichte der Wissenschaften von Dr. Alfred Gerde, Prof. an der Univ. Greifswald. Nr. 70.
- **Italienische,** von Dr. Karl Voßler, Prof. a. d. Univ. Heidelberg. Nr. 125.
- **Nordische.** I. Teil: Die isländische und norwegische Literatur des Mittelalters von Dr. Wolfgang Golther, Prof. an d. Univ. Rostock. Nr. 254.
- **Portugiesische,** von Dr. Karl von Reinhardtsoetner, Prof. an der Kgl. Techn. Hochschule München. Nr. 218.
- **Römische,** von Dr. Hermann Joachim in Hamburg. Nr. 52.
- **Russische,** von Dr. Georg Polonskij in München. Nr. 166.
- **Slavische,** von Dr. Josef Karásef in Wien. I. Teil: Ältere Literatur bis zur Wiedergeburt. Nr. 277.
- **2. Teil: Das 19. Jahrh.** Nr. 278.
- **Spanische,** von Dr. Rudolf Beer in Wien. I. II. Nr. 167. 168.
- Logarithmen.** Vierstellige Tafeln und Gegentafeln für logarithmisches und trigonometrisches Rechnen in zwei Farben zusammengestellt von Dr. Hermann Schubert, Prof. an der Lehrerschule des Johanneums in Hamburg. Nr. 81.
- Logik.** Psychologie und Logik zur Einführung in die Philosophie v. Dr. Th. Elsenhans. Mit 13 Fig. Nr. 14.
- Luther, Martin, Thom. Murner und das Kirchenlied des 16. Jahrhunderts.** Ausgewählt und mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Prof. G. Berlit, Oberlehrer am Nikolaigymnasium zu Leipzig. Nr. 7.

Sammlung Götschen Je in elegantem Leinwandband 80 Pf.

G. J. Götschen'sche Verlags-handlung, Leipzig.

- Magnetismus.** Theoretische Physik III. Teil: Elektrizität und Magnetismus. Von Dr. Gustav Jäger, Prof. an der Univ. Wien. Mit 33 Abbild. Nr. 78.
- Malerei, Geschichte der, I. II. III. IV. V.** von Dr. Rich. Muther, Prof. an d. Univ. Breslau. Nr. 107—111.
- Mälzerei.** Brauereiwesen I: Mälzerei von Dr. P. Dreierhoff, Direktor d. Öffentl. u. l. Sächsl. Versuchsstat. für Brauerei u. Mälzerei, sowie der Brauer- u. Mälzerischeule zu Grimma. Nr. 303.
- Maschinenelemente, Die.** Kurzgefaßtes Lehrbuch mit Beispielen für das Selbststudium und den prakt. Gebrauch von Fr. Barth, Obergeringieur in Nürnberg. Mit 86 Fig. Nr. 3.
- Maß-, Münz- und Gewichtswesen** von Dr. August Blind, Prof. an der Handelschule in Köln. Nr. 285.
- Maschanalyse** von Dr. Otto Röhm in Stuttgart. Mit 14 Fig. Nr. 221.
- Materialprüfungswesen.** Einführ. i. d. mod. Technik d. Materialprüfung von K. Memmler, Diplomingieur. Ständ. Mitarbeiter a. Kgl. Materialprüfungsamte zu Groß-Lichterfelde. I: Materialeigenschaften. — Festigkeitsversuche. — Hilfsmittel f. Festigkeitsversuche. Mit 58 Fig. Nr. 311.
- II: Metallprüfung u. Prüfung v. Hilfsmaterialien d. Maschinenbaues — Baumaterialprüfung. — Papierprüfung — Schmiermittelprüfung. — Einiges über Metallographie. Mit 31 Fig. Nr. 312.
- Mathematik, Geschichte der,** von Dr. A. Sturm, Professor am Ober-gymnasium in Seitenstetten. Nr. 226.
- Mechanik.** Theoret. Physik I. Teil: Mechanik und Akustik. Von Dr. Gustav Jäger, Prof. an der Univ. Wien. Mit 19 Abbild. Nr. 76.
- Meereskunde, Physische,** von Dr. Gerhard Schott, Abteilungsvorsteher an der Deutschen Seewarte in Hamburg. Mit 28 Abbild. im Text und 8 Taf. Nr. 112.
- Messungsmethoden, Physikalische** v. Dr. Wilhelm Bahrdt, Oberlehrer an der Oberrealschule in Groß-Lichterfelde. Mit 49 Fig. Nr. 301.
- Metalle** (Anorganische Chemie 2. Teil) v. Dr. Oskar Schmidt, dipl. Ingenieur, Assistent an der Königl. Baugewerkschule in Stuttgart. Nr. 212.
- Metalloide** (Anorganische Chemie 1. Teil) von Dr. Oskar Schmidt, dipl. Ingenieur, Assistent an der Kgl. Baugewerkschule in Stuttgart. Nr. 211.
- Metallurgie** von Dr. Aug. Geiß, diplom. Chemiker in München, l. II. Mit 21 Fig. Nr. 313. 314.
- Meteorologie** von Dr. W. Trabant, Prof. an der Univ. Innsbruck. Mit 49 Abbild. und 7 Taf. Nr. 54.
- Mineralogie** von Dr. R. Brauns, Prof. an der Univ. Bonn. Mit 130 Abbild. Nr. 29.
- Minnesang und Spruchdichtung.** Walthar von der Vogelweide mit Auswahl aus Minnesang und Spruchdichtung. Mit Anmerkungen und einem Wörterbuch von Otto Guntter, Prof. an der Oberrealschule und an der Techn. Hochschule in Stuttgart. Nr. 23.
- Morphologie, Anatomie u. Phytologie der Pflanzen.** Von Dr. W. Migula, Prof. a. d. Forstakademie Eisenach. Mit 50 Abbild. Nr. 141.
- Münzwesen.** Maß-, Münz- und Gewichtswesen von Dr. Aug. Blind, Prof. an der Handelschule in Köln. Nr. 283.
- Murner, Thomas.** Martin Luther, Thomas Murner und das Kirchenlied des 16. Jahrh. Ausgewählt und mit Einleitungen und Anmerkungen versehen von Prof. G. Berlit, Oberl. am Nikolaigymn. zu Leipzig. Nr. 7.
- Musik, Geschichte der alten und mittelalterlichen,** von Dr. A. Möhler. Zwei Bändchen. Mit zahlreichen Abbild. und Musikbeilagen. Nr. 121 und 347.

Sammlung Götschen Je in elegantem Leinwandband 80 Pf.

G. J. Götschen'sche Verlags-handlung, Leipzig.

Musikalische Formenlehre (Kompositionenlehre) v. Stephan Krehl. I. II. Mit vielen Notenbeispielen. Nr. 149. 150.

Musikästhetik von Dr. Karl Grunsky in Stuttgart. Nr. 344.

Musikgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts von Dr. K. Grunsky in Stuttgart. Nr. 239.

— **des 19. Jahrhunderts** von Dr. K. Grunsky in Stuttgart. I. II. Nr. 164. 165.

Musiklehre, Allgemeines, v. Stephan Krehl in Leipzig. Nr. 220.

Mythologie, Germanische, von Dr. Eugen Mogk, Prof. an der Univ. Leipzig. Nr. 15.

— **Griechische und römische**, von Dr. Herm. Steuding, Prof. am Kgl. Gymnasium in Würzen. Nr. 27.
— siehe auch: Helden Sage.

Nadelhölzer, Die, von Dr. F. W. Neger, Prof. an der Kgl. Forstakad. zu Tharandt. Mit 85 Abb., 5 Tab. und 3 Karten. Nr. 355.

Nautik. Kurzer Abriss des täglich an Bord von Handelsschiffen angewandten Theils der Schifffahrtshunde. Von Dr. Franz Schulze, Direktor der Navigations-Schule zu Lübeck. Mit 56 Abbild. Nr. 84.

Nibelungen, Der, Nöt in Auswahl und Mittelhochdeutsche Grammatik m. kurz. Wörterbuch v. Dr. W. Golther Prof. an der Univ. Rostod. Nr. 1.
— siehe auch: Leben, Deutsches, im 12. Jahrhundert.

Nutzpflanzen von Prof. Dr. J. Behrens, Vorst. d. Großh. landwirtsch. Versuchsanst. Augustenberg. Mit 53 Fig. Nr. 123.

Pädagogik im Grundriß von Prof. Dr. W. Rein, Direktor des Pädagog. Seminars an der Univ. Jena. Nr. 12.
— **Geschichte der**, von Oberlehrer Dr. H. Weimer in Wiesbaden. Nr. 145.

Paläontologie v. Dr. Rud. Hoernes, Prof. an der Univ. Graz. Mit 87 Abbild. Nr. 95.

Parallelperspektive. Rechtwinkl. und schiefwinkl. Agrometrie von Prof. J. Donnerlinn in Münster. Mit 121 Fig. Nr. 260.

Perspektive nebst einem Anhang üb. Schattentkonstruktion und Parallelperspektive von Architekt Hans Frenberger, Oberl. an der Baugewerkschule Köln. Mit 88 Abbild. Nr. 57.

Petrographie von Dr. W. Bruhns, Prof. a. d. Univ. Straßburg i. E. Mit 15 Abbild. Nr. 173.

Pflanze, Die, ihr Bau und ihr Leben von Oberlehrer Dr. E. Dennert. Mit 96 Abbild. Nr. 44.

Pflanzenbiologie von Dr. W. Migula, Prof. a. d. Forstakademie Eisenach. Mit 50 Abbild. Nr. 127.

Pflanzenkrankheiten v. Dr. Werner Friedrich Brud in Gießen. Mit 1 farb. Taf. u. 45 Abbild. Nr. 310.

Pflanzen-Morphologie, -Anatomie und -Physiologie von Dr. W. Migula, Prof. an der Forstakad. Eisenach. Mit 50 Abbild. Nr. 141.

Pflanzenreich, Das. Einteilung des gesamten Pflanzenreichs mit den wichtigsten und bekanntesten Arten von Dr. F. Reinede in Breslau und Dr. W. Migula, Prof. an der Forstakad. Eisenach. Mit 50 Fig. Nr. 122.

Pflanzenwelt, Die, der Gewässer von Dr. W. Migula, Prof. an der Forstakademie Eisenach. Mit 50 Abbild. Nr. 158.

Pharmakognosie. Von Apotheker F. Schmittbrenner, Assistent am Botan. Institut der Technischen Hochschule Karlsruhe. Nr. 251.

Philosophie, Einführung in die, von Dr. Max Wentscher, Prof. a. d. Univ. Königsberg. Nr. 281.

— **Psychologie und Logik zur Einführ.** in die Philosophie von Dr. Th. Eelsenhans. Mit 13 Fig. Nr. 14.

Photographie, Die. Von H. Kessler, Prof. an der k. k. Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien. Mit 4 Taf. und 52 Abbild. Nr. 94.

Sammlung Götschen In elegantem Leinwandband 80 Pf.

G. J. Götschen'sche Verlagehandlung, Leipzig.

- Physik, Theoretische, I. Teil: Mechanik und Akustik.** Von Dr. Gustav Jäger, Prof. an der Univ. Wien. Mit 19 Abbild. Nr. 76.
- **II. Teil: Licht und Wärme.** Von Dr. Gustav Jäger, Prof. an der Univ. Wien. Mit 47 Abbild. Nr. 77.
- **III. Teil: Elektrizität und Magnetismus.** Von Dr. Gustav Jäger, Prof. an der Univ. Wien. Mit 33 Abbild. Nr. 78.
- **Geschichte der, von A. Kistner, Prof. an der Großh. Realschule zu Sinsheim a. E. I: Die Physik bis Newton.** Mit 13 Fig. Nr. 293.
- **II: Die Physik von Newton bis zur Gegenwart.** Mit 3 Fig. Nr. 294.
- Physikalische Aufgabensammlung** von G. Mahler, Prof. d. Mathem. u. Physik am Gymnasium in Ulm. Mit den Resultaten. Nr. 248.
- Physikalische Formelsammlung** von G. Mahler, Prof. am Gymnasium in Ulm. Mit 65 Fig. Nr. 136.
- Physikalische Messungsmethoden** v. Dr. Wilhelm Bahrdt, Oberlehrer an der Oberrealschule in Groß-Lichterfelde. Mit 49 Fig. Nr. 301.
- Plastik, Die, des Abendlandes** von Dr. Hans Stegmann, Konservator am German. Nationalmuseum zu Nürnberg. Mit 23 Taf. Nr. 116.
- Poetik, Deutsche,** von Dr. K. Borinski, Prof. a. d. Univ. München. Nr. 40.
- Posamentiererei, Textil-Industrie II: Webererei, Wirkerei, Posamentiererei, Spitzen- und Gardinenfabrikation und Filzfabrikation** von Prof. Max Gärntler, Direktor der Königl. Techn. Centralstelle für Textil-Ind. zu Berlin. Mit 27 Fig. Nr. 185.
- Psychologie und Logik zur Einführ. in die Philosophie,** von Dr. Th. Eisenhans. Mit 13 Fig. Nr. 14.
- Psychophysik, Grundriß der,** von Dr. G. S. Lipps in Leipzig. Mit 5 Fig. Nr. 98.
- Pumpen, hydraulische und pneumatische Anlagen.** Ein kurzer Überblick von Regierungsbaumeister Rudolf Vogdt, Oberlehrer an der kgl. höheren Maschinenbauschule in Posen. Mit zahlr. Abbild. Nr. 290.
- Quellenkunde zur deutschen Geschichte** von Dr. Carl Jacob, Prof. an der Univ. Tübingen. 2 Bde. Nr. 279. 280.
- Radioaktivität** von Chemiker Wilh. Frommel. Mit 18 Abbild. Nr. 317.
- Rechnen, Kaufmännisches,** von Richard Just, Oberlehrer an der Öffentlichen Handelslehranstalt der Dresdener Kaufmannschaft. I. II. III. Nr. 139. 140. 187.
- Recht d. Bürgerlich. Gesetzbuches.** Zweites Buch: Schuldrecht. I. Abtheilung: Allgemeine Lehren von Dr. Paul Oertmann, Professor an der Universität Erlangen. Nr. 323.
- **II. Abtheilung: Die einzelnen Schuldverhältnisse v. Dr. Paul Oertmann, Professor an der Universität Erlangen.** Nr. 324.
- **Viertes Buch: Familienrecht** von Dr. Heinrich Tige, Prof. an der Univ. Göttingen. Nr. 305.
- Rechtslehre, Allgemeine,** von Dr. Th. Sternberg, Privatdoz. an der Univ. Lausanne. I: Die Methode. Nr. 169.
- **II: Das System.** Nr. 170.
- Rechtsschutz, Der internationale gewerbliche,** von J. Neuberg, Kaiserl. Regierungsrat, Mitglied des Kaiserl. Patentamts zu Berlin. Nr. 271.
- Redelehre, Deutsche,** v. Hans Probst, Gymnasialprof. in Bamberg. Mit einer Taf. Nr. 61.
- Religionsgeschichte, Alttestamentliche,** von D. Dr. Max Löhr, Prof. an der Univ. Breslau. Nr. 292.
- **Indische,** von Prof. Dr. Edmund Hardy. Nr. 83.
- **siehe auch Buddha.**
- Religionswissenschaft, Abriß der vergleichenden,** von Prof. Dr. Th. Achelis in Bremen. Nr. 208.

Sammlung Götschen In elegantem 80 Pf. Leinwandband

G. J. Götschen'sche Verlagshandlung, Leipzig.

Renaissance. Die Kultur d. Renaissance. Geſittung, Forſchung, Dichtung von Dr. Robert S. Arnold, Privatdoz. an der Univ. Wien. Nr. 189.

Roman. Geſchichte d. deutſchen Romans von Dr. Hellmuth Mielle. Nr. 229.

Ruſſiſch-Deutſches Geſprächsbuch von Dr. Erich Berner, Prof. an der Univerſ. Prag. Nr. 68.

Ruſſiſches Leſebuch mit Gloſſar von Dr. Erich Berner, Prof. an der Univerſ. Prag. Nr. 67.

— ſiehe auch: Grammatik.

Sachs, Hans. Ausgewählt und erläutert von Prof. Dr. Juſtus Sahr. Nr. 24.

Säugetiere. Das Tierreich I: Säugetiere von Oberſtudenrat Prof. Dr. Kurt Lampert, Vorſteher des Kgl. Naturalienkabinetts in Stuttgart. Mit 15 Abbild. Nr. 282.

Schattenkonſtruktionen v. Prof. J. Vonderlin in Münſter. Mit 114 Fig. Nr. 286.

Schmaroker u. Schmarokerthum in der Tierwelt. Erſte Einführung in die tieriſche Schmarokerkunde v. Dr. Franz v. Wagner, a. a. Prof. a. d. Univerſ. Graz. Mit 67 Abbild. Nr. 161.

Schule, Die deutſche, im Auslande, von Hans Amrhein in Halle a. S. Nr. 269.

Schulpraxis. Methodik der Volkſchule von Dr. R. Seppert, Seminaroberlehrer in Annaberg. Nr. 50.

Seifenfabrikation, Die, die Seifenanalyſe und die Kerzenfabrikation von Dr. Karl Braun in Berlin. (Die Seife und Öle II.) Mit 25 Abbild. Nr. 336.

Simplexſtus Simpliciſſimus von Hans Jakob Chriſtoffel v. Grimmels- haufen. In Auswahl herausgegeb. von Prof. Dr. F. Bobertag, Dozent an der Univerſ. Breslau. Nr. 188.

ſoriologie von Prof. Dr. Thomas Achelt in Bremen. Nr. 101.

Spitzenfabrikation. Textil-Induſtrie II: Weberet, Wirteret, Poſamentiererei, Spitzen- und Gardinenfabrikation und Filzfabrikation von Prof. Max Gürtler, Direktor der Kgl. Techn. Zentralſtelle für Textil-Induſtrie zu Berlin. Mit 27 Fig. Nr. 185.

Sprachdenkmäler, Goetiſche, mit Grammatik, Überſetzung und Erläuterungen v. Dr. Herm. Janßen, Direktor der Königl. Luſiſche-Schule in Königsberg i. Pr. Nr. 79.

Sprachwiſſenſchaft, Germaniſche, v. Dr. Rich. Loewe in Berlin. Nr. 238.

— **Indogermaniſche,** v. Dr. R. Meringer, Prof. a. d. Univ. Graz. Mit einer Taf. Nr. 58.

— **Romaniſche,** von Dr. Adolſ Zauner, Privatdozent an der Univerſ. Wien. I: Lautlehre u. Wortlehre I. Nr. 128.

— II: Wortlehre II u. Syntag. Nr. 250.

— **Gemitiſche,** von Dr. C. Brodelmann, Prof. an der Univerſ. Königsberg. Nr. 291.

Staatslehre, Allgemeins, von Dr. Hermann Rehm, Prof. an d. Univ. Straßburg i. E. Nr. 358.

Staatsrecht, Preuſſiſches, von Dr. Friß Stier-Somlo, Prof. an der Univerſ. Bonn. 2 Teile. Nr. 298 u. 299.

Stammeskunde, Deutſche, von Dr. Rudolf Much, a. a. Prof. an der Univerſ. Wien. Mit 2 Karten und 2 Taf. Nr. 128.

Statik, I. Teil: Die Grundlehren der Statiſt ſtarrer Körper v. W. Hauber, Diplom.-Ing. Mit 82 Fig. Nr. 178.

— II. Teil: Angewandte Statiſt. Mit 61 Fig. Nr. 179.

Stenographie nach dem Syſtem von F. E. Gabelsberger von Dr. Albert Schramm, Mitglied des Kgl. Stenogr. Inſtituts Dresden. Nr. 246.

— **Lehrbuch der Vereinfachten Deutſchen Stenographie** (Einig.-Syſtem Stolze-Schren) nebst Schüſſel, Leſeſtücken u. einem Anhang v. Dr. Amſel, Oberlehrer des Kadettenhauſes Oranienſtein. Nr. 88.

Sammlung Götschen Je in elegantem Leinwandband 80 Pf.

G. J. Götschen'sche Verlagshandlung, Leipzig.

- Sterechemie** von Dr. E. Webedind, Prof. an der Univers. Tübingen. Mit 34 Abbild. Nr. 201.
- Stereometrie** von Dr. R. Glaser in Stuttgart. Mit 44 Fig. Nr. 97.
- Stilkunde** von Karl Otto Hartmann, Gewerbeschulvorstand in Lahr, Mit 7 Vollbildern und 196 Text-Illustrationen. Nr. 80.
- Technologie, Allgemeine chemische**, von Dr. Gust. Rauter in Charlottenburg. Nr. 113.
- **Mechanische**, von Geh. Hofrat Prof. A. Lüdtke, Braunschweig. Nr. 340/41.
- Farbstoffe, Die**, mit besonderer Berücksichtigung der synthetischen Methoden von Dr. Hans Bucherer, Prof. an der Kgl. Techn. Hochschule Dresden. Nr. 214.
- Telegraphie, Die elektrische**, von Dr. Lud. Reissig. M. 19 Fig. Nr. 172.
- Testament. Die Entstehung des Alten Testaments** von Lic. Dr. W. Staerk in Jena. Nr. 272.
- **Die Entstehung des Neuen Testaments** von Prof. Lic. Dr. Carl Clemen in Bonn. Nr. 285.
- **Neutestamentliche Zeitgeschichte I: Der historische und kulturgeschichtliche Hintergrund des Urchristentums** von Lic. Dr. W. Staerk, Privatdoz. in Jena. Mit 3 Karten. Nr. 325.
- **II: Die Religion des Judentums im Zeitalter des Hellenismus und der Römerherrschaft. Mit einer Planstzge.** Nr. 326.
- Textil-Industrie II: Weberei, Wollkererei, Posamentiererei, Spitzen- und Gardinenfabrikation und Stützfabrikation** von Prof. Mag. Gürler, Dir. der Königlichen Techn. Zentralstelle für Textil-Industrie zu Berlin. Mit 27 Fig. Nr. 185.
- **III: Wäscherei, Bleicherei, Färberei und ihre Hilfsstoffe** von Dr. Wilh. Massol, Lehrer an der Preuß. höh. Fachschule für Textilindustrie in Krefeld. Mit 28 Fig. Nr. 186.
- Thermodynamik (Technische Wärmelehre)** v. K. Walther u. M. Röttinger, Dipl.-Ingenieuren. M. 54 Fig. Nr. 242.
- Tierbiologie** siehe: Biologie d. Tiere.
- Tiergeographie** von Dr. Arnold Jacobi, Prof. der Zoologie an der Kgl. Forstakademie zu Tharandt. Mit 2 Karten. Nr. 218.
- Tierkunde** v. Dr. Franz v. Wagner, Prof. an der Univers. Graz. Mit 78 Abbild. Nr. 60.
- Tierreich, Das, I: Säugetiere** von Oberstudienrat Prof. Dr. Kurt Lampert, Vorsteher des Kgl. Naturalienkabinetts in Stuttgart. Mit 15 Abbild. Nr. 282.
- **IV: Fische** von Privatdozent Dr. Max Rauter in Gießen. Nr. 356.
- Tierreich, Allgemeine u. spezielle**, v. Dr. Paul Ripper in Berlin. Nr. 228.
- Trigonometrie, Ebene und sphärische**, von Dr. Gerh. Hessenberg, Privatdoz. an der Techn. Hochschule in Berlin. Mit 70 Fig. Nr. 90.
- Unterrichtswesen, Das öffentliche, Deutschlands i. d. Gegenwart** von Dr. Paul Stöhrer, Gymnasialoberlehrer in Zwickau. Nr. 130.
- **Geschichte des deutschen Unterrichtswesens** von Prof. Dr. Friedrich Selter, Direktor des Kgl. Gymnasiums zu Ludau. I. Teil: Von Anfang an bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Nr. 275.
- **II. Teil: Vom Beginn d. 19. Jahrh. bis auf die Gegenwart.** Nr. 276.
- Vorgeschichte der Menschheit** v. Dr. Moriz Hoernes, Prof. an der Univ. Wien. Mit 63 Abbild. Nr. 42.
- Verbreitungsrecht, Das**, an Werken der Literatur und der Tonkunst, das Verlagsrecht und das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und Photographie von Staatsanwalt Dr. J. Schlittgen in Chemnitz. Nr. 361.
- **Das deutsche, an literarischen, künstlerischen u. gewerblichen Schöpfungen**, mit besond. Berücksichtigung der internationalen Verträge von Dr. Gustav Rauter, Patentanwalt in Charlottenburg. Nr. 283.
- Vektoranalysis** v. Dr. Siegf. Valentiner, Privatdozent für Physik an der Univers. Berlin. Mit 11 Fig. Nr. 354.

Sammlung Gösch

G. J. Gösch'sche Ver

EDA KUNN LOEB MUSIC LIBRARY

3 2044 039 653 65

Versicherungsmathematik von Dr. Alfred Coewy, Prof. an der Univ. Freiburg i. B. Nr. 180.

Versicherungswesen, Das, von Dr. iur. Paul Moldenhauer, Dozent der Versicherungswissenschaft an der Handelshochschule Köln. Nr. 262.

Völkerkunde von Dr. Michael Haberlandt, I. u. I. Kustos der ethnogr. Sammlung des naturhist. Hofmuseums u. Privatdoz. an d. Univerf. Wien. Mit 56 Abbild. Nr. 73.

Volksbibliotheken (Bücher- u. Lesehallen), ihre Einrichtung und Verwaltung von Emil Jaeschke, Stadtbibliothekar in Elberfeld. Nr. 332.

Volkslied, Das deutsche, ausgewählt und erläutert von Prof. Dr. Jul. Sahr. Nr. 25.

Volkswirtschaftslehre v. Dr. Carl Johs. Fuchs, Prof. an der Univerf. Freiburg i. B. Nr. 183.

Volkswirtschaftspolitik von Präfident Dr. R. van der Borcht in Berlin. Nr. 177.

Waltherlied, Das, im Versmaße der Urſchrift überſetzt und erläutert von Prof. Dr. H. Althof, Oberlehrer a. Realgymnasium i. Weimar. Nr. 46.

Walther von der Vogelweide mit Auswahl aus Minneſang u. Spruchdichtung. Mit Anmerkungen und einem Wörterbuch von Otto Glütter, Prof. a. d. Oberrealschule und a. d. Techn. Hochschule in Stuttgart. Nr. 23.

Warenkunde, von Dr. Karl Haſſad, Professor an der Wiener Handelsakademie. I. Teil: Unorganische Waren. Mit 40 Abbild. Nr. 222.
— II. Teil: Organische Waren. Mit 36 Abbild. Nr. 223.

Warenzeichensuch, Der, von J. Neuberg, Kaiſ. Regierungsrat, Mitglied d. Kaiſ. Patentamts z. Berlin. Nr. 360.

Wärme. Theoretische Physik II. Teil: Licht und Wärme. Von Dr. Guſtav Jäger, Prof. an der Univerf. U. Mit 47 Abbild. Nr. 77.

Wärmelehre, Technische, (Thermodynamik) von K. Walther u. M. Röttinger, Dipl.-Ingenieure. Mit 54 Fig. Nr. 242.

Wäscherei. Textil-Industrie III: Wäscherei, Bleicherei, Färberei und ihre Hilfsstoffe von Dr. Wilh. Maſſob, Lehrer an der Preuß. höh. Fachschule für Textilindustrie in Krefeld. Mit 28 Fig. Nr. 186.

Wasser, Das, und seine Verbindung in Industrie und Gewerbe von Dr. Ernst Leher, Dipl.-Ingen. in Saalfeld. Mit 15 Abbild. Nr. 22.

Wettbewerbs, Der unklare, von Rechtsanwalt Dr. Martin Wassermann in Hamburg. Nr. 339.

Wolfram von Eschenbach. Hartmann v. Aue, Wolfram v. Eschenbach und Gottfried von Strazburg. Auswahl aus dem höf. Epos mit Anmerkungen u. Wörterbuch v. Dr. K. Marold, Prof. am Kgl. Friedrichs-kolleg. z. Königsberg i. Pr. Nr. 22.

Wörterbuch nach der neuen deutschen Rechtschreibung von Dr. Heinrich Klengz. Nr. 200.

— **Deutsches**, von Dr. Ferd. Dettler, Prof. an d. Universität Prag. Nr. 64.

Zeichenschule von Prof. K. Kimmich in Ulm. Mit 18 Taf. in Ton-, Farben- und Golddruck u. 200 Voll- und Textbildern. Nr. 39.

Zeichnen, Geometrisches, von H. Beder, Architekt und Lehrer an der Baugewerkschule in Magdeburg, neu bearb. v. Prof. J. Vonderlinn, Direktor der kgl. Baugewerkschule zu Münster. Mit 290 Fig. und 23 Tafeln im Text. Nr. 58.

Zeitungswesen, Das moderne, (Syst. d. Zeitungswesen) v. Dr. Robert Brunhuber in Köln a. Rh. Nr. 320.

— **Geschichte** von Ludwig

von Prof. 57.

Weitere Bände er

